Mss. fr.
490

Bonicke.

Die Kunst

des freien

ORGELSPIELS.

Practische Anleitung

zur

Erfindung und Fortführung eigner musikalischer Ideen

bearbeitet

von

H. Bönicke.

Leipzig:

Friedrich Brandstetter.

1861.

309=B

Die Kunst

des freien

ORGELSPIELS.

Die Kunst

des freien

ORGELSPIELS.

Practische Anleitung

zur

Erfindung und Fortführung eigner musikalischer Ideen

bearbeitet

von

H. Bönicke.

Leipzig:

Friedrich Brandstetter.

1861.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Der Organist kann die Aufgabe, welche ihm sein hoher Beruf auferlegt, auf eine zweifache Weise lösen.

Durch kunstgemässen Vortrag gediegener Compositionen wird er einerseits andächtige Stimmung in den Herzen der versammelten Hörer erwecken. Nicht immer aber möchte in allen den einzelnen Fällen bei unsern Gottesverehrungen ein in jeder Hinsicht passendes Stück, — so reichhaltigen Schatz wir auch in den vorhandenen Orgelcompositionen besitzen, — gefunden werden, und so wird er andrerseits und in weit höherm Grade noch zur Erbauung beitragen, wenn er's versteht, die frommen Gesänge durch freies Orgelspiel, durch sogenanntes Improvisiren auf eine würdige Weise einzuleiten und zu begleiten.

Diese Kunst des freien Orgelspiels will vielseitig geübt sein, und die Fertigkeit in derselben wird nur durch ein gründliches Studium der Composition erlangt.

In vorliegendem Werke wird nun Allen, die sich im Ausdruck ihrer eigenen musikalischen Ideen Fertigkeit und Gewandtheit verschaffen wollen, denen es also nicht genügt, ihr Orgelspiel nur auf das Abspielen fertiger Tonstücke zu beschränken, und die zu einem umfassenden musikalischen Studium in den höheren Kunst-

formen nicht Zeit und Gelegenheit fanden, ein sicherer Führer zum Erfinden und Gestalten im freien Spiel auf dem erhabensten der Instrumente dargeboten.

Um den Umfang des Werks nicht unnöthig auszudehnen, hat der Verfasser bei Ausarbeitung desselben denjenigen Grad theoretischer Bildung, der von jedem angehenden Organisten wohl gefordert werden kann, vorausgesetzt: das Studium der Harmonik nämlich muss wenigstens absolvirt sein.

Mit diesen geforderten Vorkenntnissen und Vorübungen ausgerüstet, wird ein beharrliches Durcharbeiten der einzelnen aus dem gesammten Gebiete der Kunstlehre dargestellten und beim Orgelspiel zur Anwendung kommenden Formen bei nur einigem Talente bald zu einem erfreulichen Resultate führen.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichniss.

	Seite
Einleitung	1
I. Der Satz gebildet	
1) ohne Modulationen	3
a. ohne harmoniefremde Töne	3
b. mit Vorhalten	8
c. mit Durchgängen	10
2) mit Modulationen	18
II. Die einfache Periode, gebildet	
1) durch Wiederholung eines Satzes	20
2) durch Anwendung eines neuen Gegensatzes	24
III. Die Vereinigung mehrerer Perioden.	28
IV. Die erweiterte Periode.	34
V. Die Wiederholung eines Motivs in verwandten Tonarten,	
1) in ein und derselben Stimme	41
2) abwechselnd bald in dieser, bald in jener Stimme . .	50
VI. Die Choralfiguration,	
1) die zweistimmige	57
2) die dreistimmige	64
a. mit Durchführung ein und desselben Motivs in den beiden begleitenden Stimmen	64
b. mit Durchführung eines für jede der beiden Stimmen besondern Motivs	82

Seite

VII. Die Präludienform. 96

VIII. Das Choralvorspiel,

1) ohne cant. firm. 113

2) mit cant. firm. 119

IX. Die freie Phantasie in Form

1) der Fuge 127

2) der Fughette 171

3) des Fugato 172

4) der Sonate 183

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

EINLEITUNG.

Ueber die im Allgemeinen zu befolgende Methode bei dem Entwurfe der schriftlichen, sowie bei den anzustellenden freien Uebungen am Instrumente mögen folgende Bemerkungen vorausgeschickt werden.

Jede einmal begonnene Uebung, — sollten uns auch während des Schreibens oder Spielens anziehendere Gedanken fesseln, oder wir gar deren gänzliches Misslingen ahnen, — muss dennoch zu Ende geführt werden. Durch Befolgung dieser Manier gewinnen wir die Vortheile, dass wir gegen unsere Versuche kein Misstrauen aufkommen lassen, die Phantasie nicht ersticken, und von Neuem zu besserm Schaffen angeregt werden.

Gar häufig bewegt sich das freie Spiel angehender Organisten, welchen die unzähligen von der Kunstlehre an die Hand gegebenen Hülfsmittel noch unbekannnt sind, in Wendungen, welche zur Manier geworden sind. Dergleichen Lieblingswendungen, — sie bestehen vielleicht in Wiederholung stereotyper Harmonien- oder Melodienfolgen, oder in welcher Gestalt sie auch erscheinen mögen, — müssen durchaus vermieden werden.

Dagegen aber möge der Entwurf oder der freie Versuch einer Uebung frisch beginnen, und nicht erst lange Zeit nach einem Anfange ängstlich gesucht werden. Mancherlei Anregungen sind bei den einzelnen Aufgaben gegeben. Dazu kommen noch Allgemeine; es mögen die Aufgaben z. B. bald für das volle Werk, bald für besondere einzelne Stimmen geschrieben werden u. s. w. Auf das Höchste werden wir indessen angeregt werden; wenn wir den Zweck unseres Studiums: in unserer Kunst tüchtiger zu werden, und so dem Ziele näher zu kommen, stets vor Augen haben.

Neben dem gründlichen Durcharbeiten der Aufgaben in der

Reihenfolge, wie sie das Buch vorschreibt, ist auf jeder Stufe ein fortwährendes Studium unserer Classiker unerlässlich.

Es mag befremden, wenn der Verfasser durchweg eigene Beispiele gab. Allein für die jedesmalige Aufgabe ein ganz passendes Beispiel zu finden, war nicht möglich; ausserdem konnte mit fremdem Materiale der durch das ganze Werk befolgte methodische Gang nicht wohl inne gehalten werden.

Endlich rathen wir, das freie Spiel tüchtiger Organisten, so oft sich nur Gelegenheit darbietet, anzuhören. Beides das Anschauen wie Anhören von Mustern bewahrt vor Einseitigkeit, und regt zu weiterm Studium mächtig an.

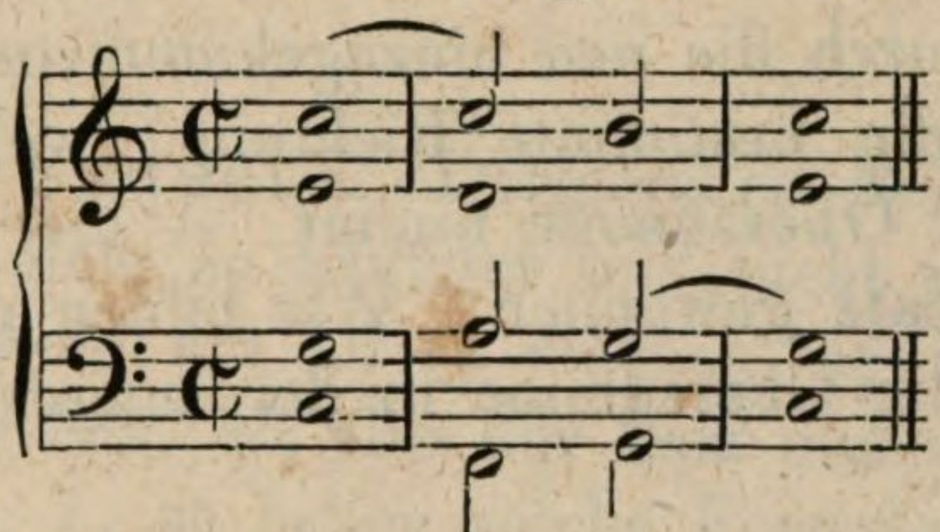
I. Der Satz, gebildet

1) ohne Modulationen

a) ohne harmoniefremde Töne.

Zum Erfinden eines Satzes in unserm Sinne — eines aus einigen Tacten bestehenden, in sich abgeschlossenen kleinen Tonstückes — bedarf es nur weniger Harmonien.

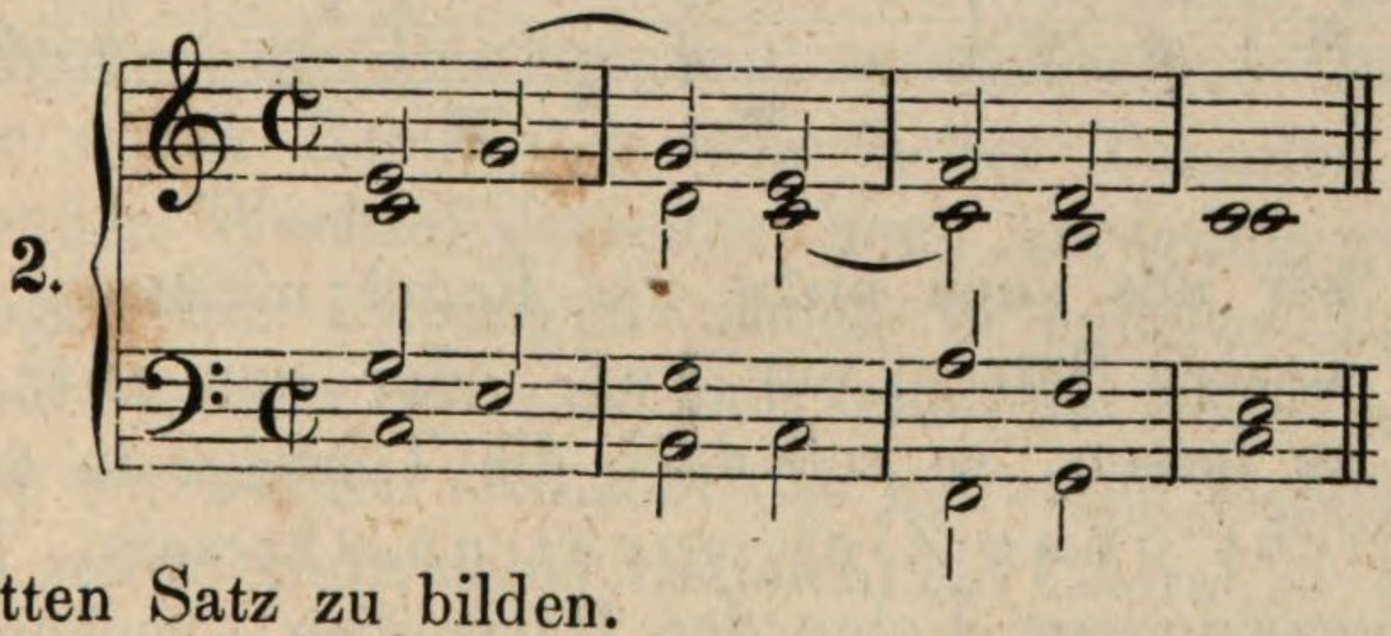
1.



Aus der einfachsten Verbindung einiger Accorde ist unser erster Satz (wir haben denselben vierstimmig gesetzt, und werden die Aufgaben bis zum sechsten Abschnitte, in welchem die Stimmenzahl vermindert wird, ebenso bearbeiten) entstanden.

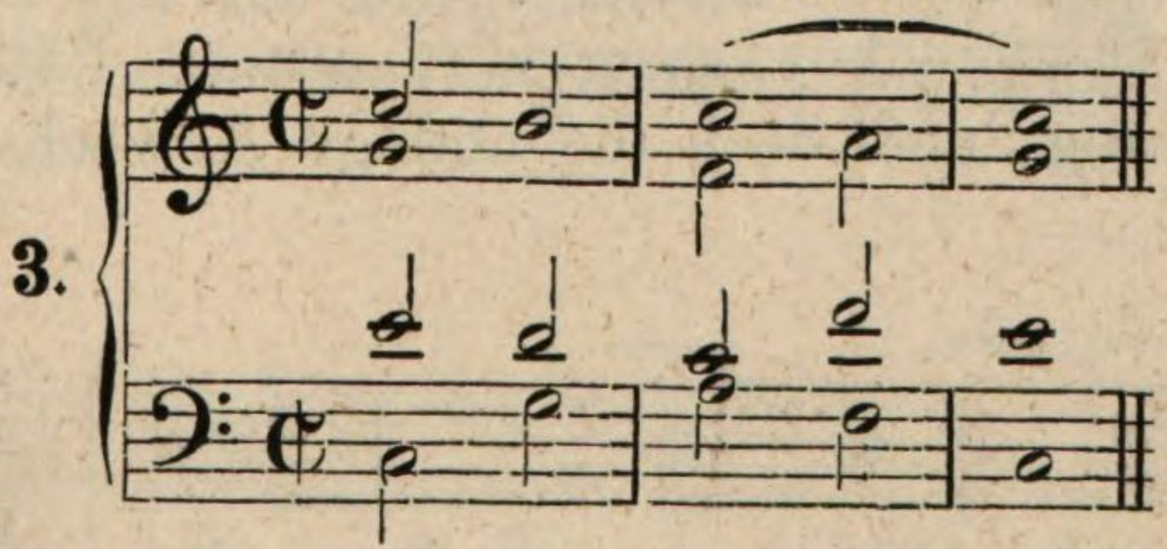
Mit gleichen geringen Mitteln versuchen wir einen zweiten,

2.



einen dritten Satz zu bilden.

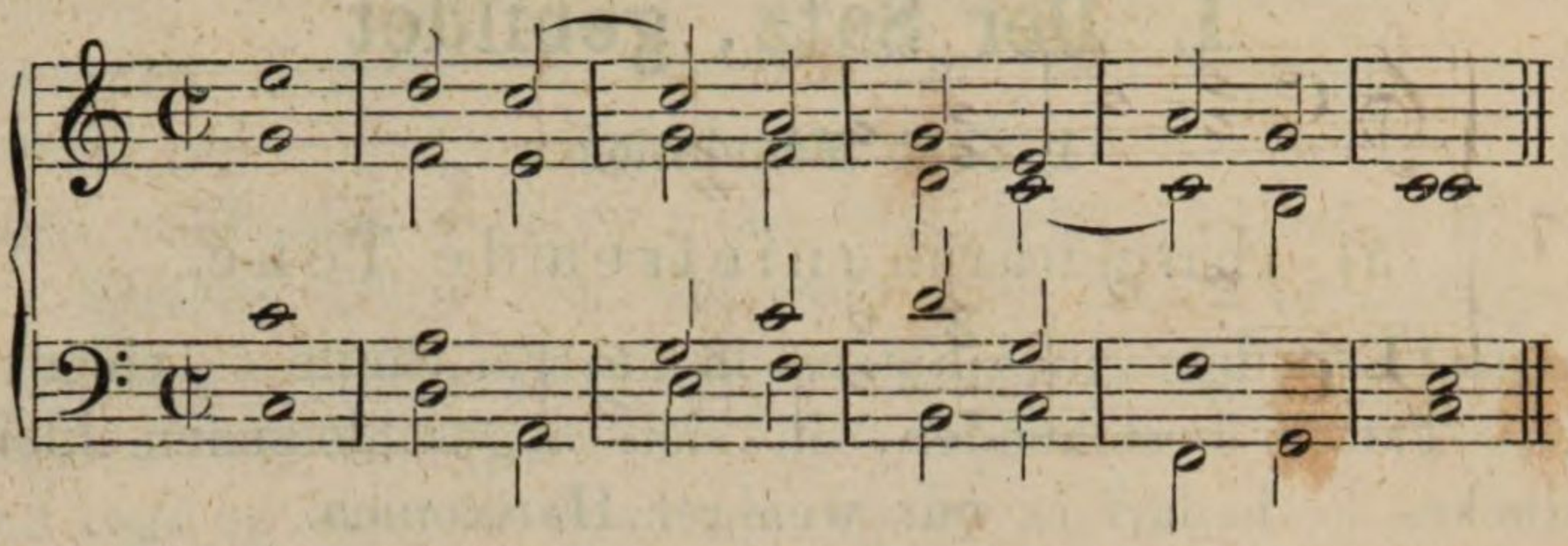
3.



Wir liessen in diesen Sätzen die Accorde in ihrer Grundlage und in ihren Verwechslungen aufeinander folgen, und gewannen dadurch, sowie durch verschiedenartige Folge dieser wenigen Accorde Abwechslung.

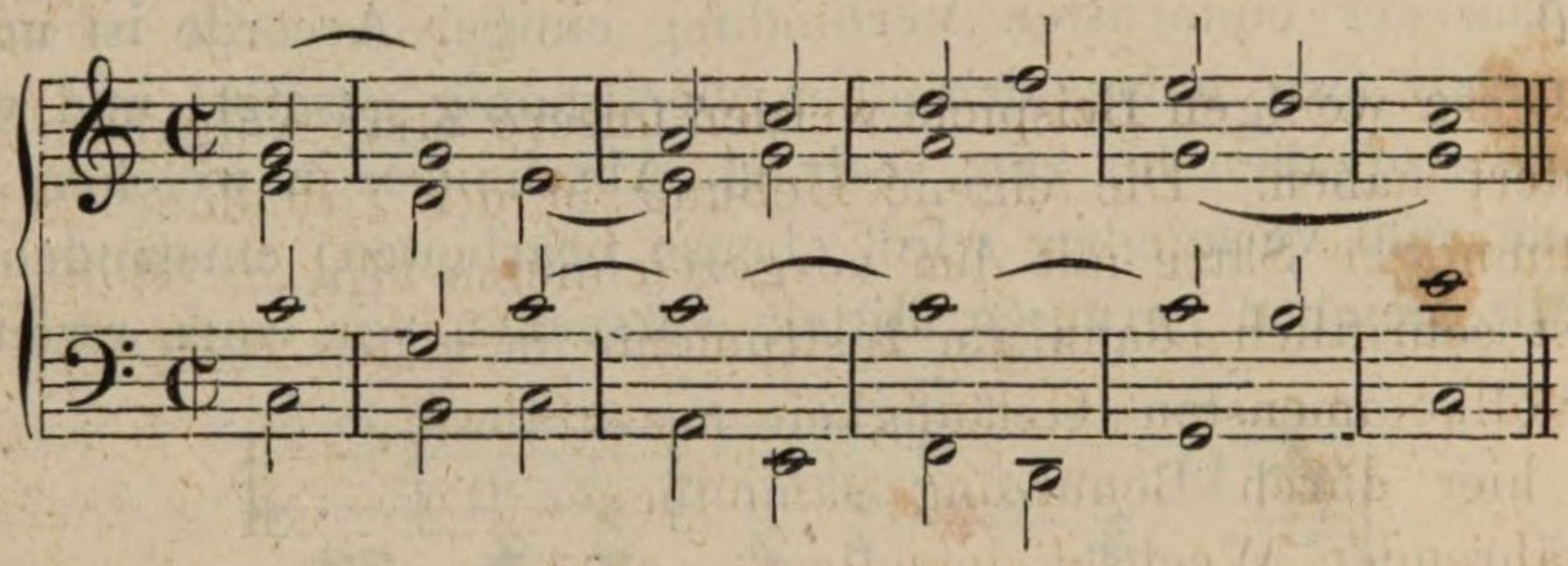
Mannichfaltiger noch werden sich unsere Sätze durch Benutzung anderer Harmonien gestalten: wir wählen, ohne lange zu suchen und zu grübeln, die uns am nächsten liegenden.

4.



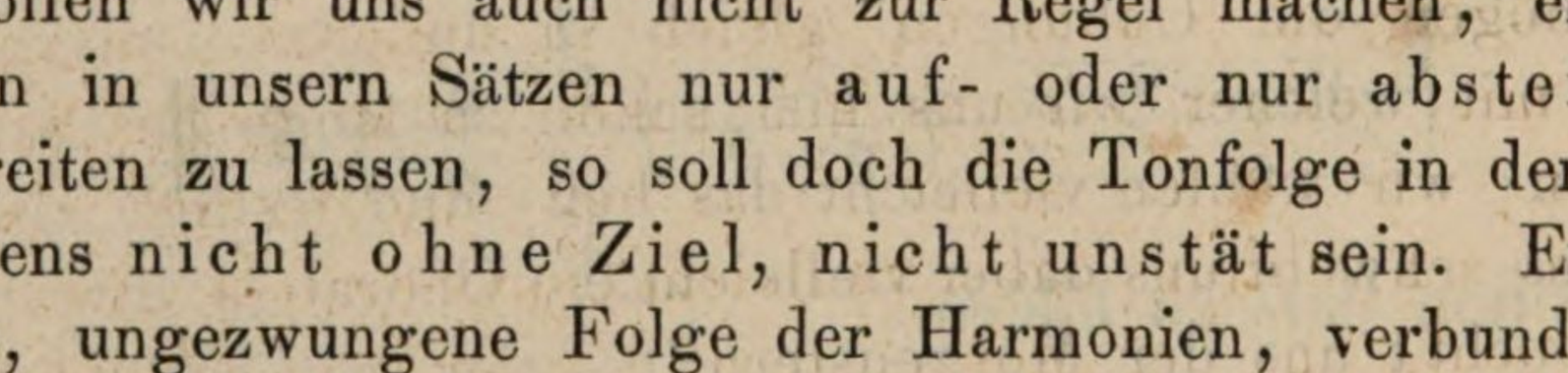
Nicht allein durch die neu hinzugekommenen Accorde, sondern auch durch die bestimmte Richtung, welche unser Satz, namentlich in der Oberstimme nimmt, — hier ist diese absteigend — hat der Satz gewonnen. Wir bilden noch einen Satz, in welchem wir die Oberstimme in der umgekehrten Richtung führen:

5.



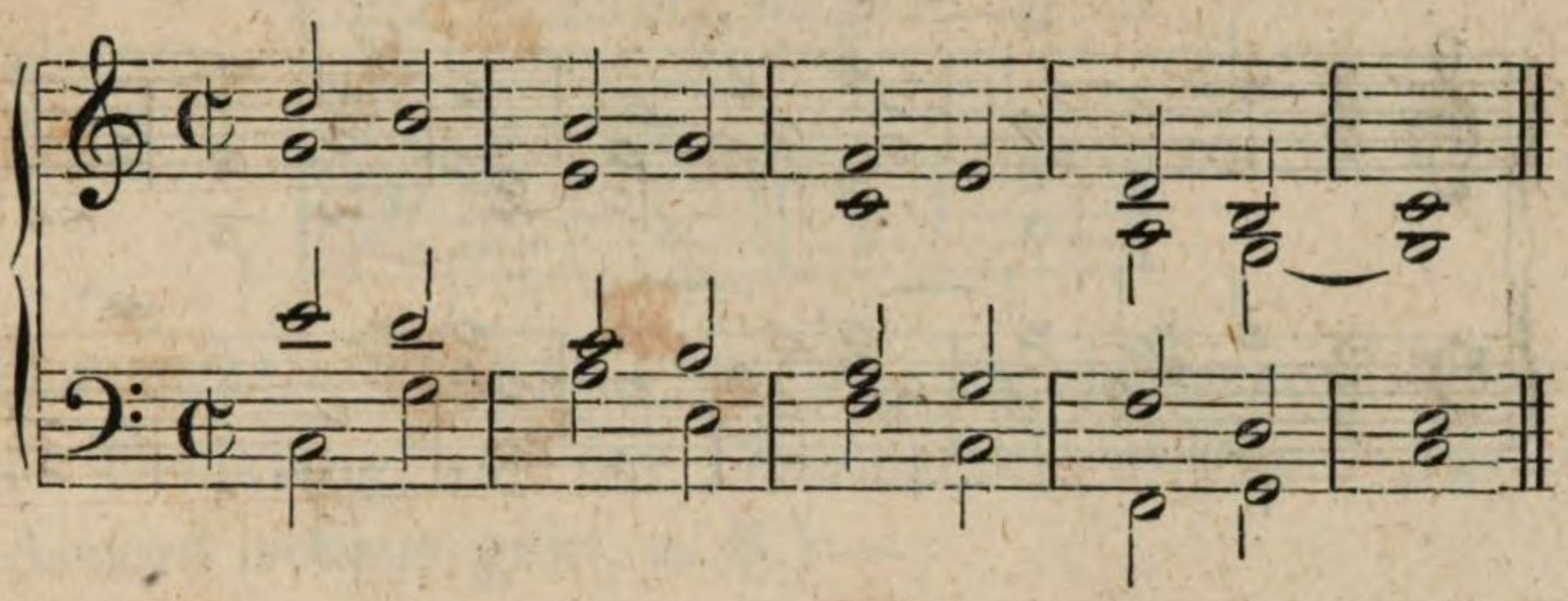
Wollen wir uns auch nicht zur Regel machen, einzelne Stimmen in unsern Sätzen nur auf- oder nur absteigend fortschreiten zu lassen, so soll doch die Tonfolge in denselben wenigstens nicht ohne Ziel, nicht unstät sein. Eine natürliche, ungezwungene Folge der Harmonien, verbunden mit mannichfaltiger Stimmenbewegung wird unsern Sätzen Einheit und Zusammenhang, und doch die nöthige Abwechslung verleihen, wie etwa:

6



Auf eine besondere Fortschreitung wollen wir noch aufmerksam machen. Dies Beispiel

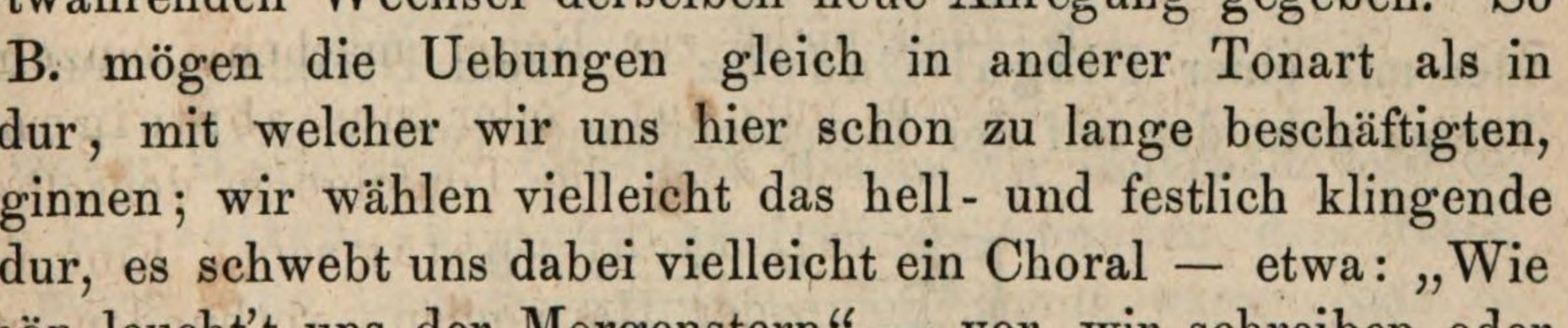
7.



besteht aus einer Sequens. Dergleichen Folgen sind im Laufe eines Satzes bei nicht zu häufiger und nicht zu weit fortgeführter Anwendung wohl am Orte; machen sie aber den ganzen Inhalt des Satzes aus, ist also der Satz nichts weiter, als eine Sequens, wie Nr. 7, so haben solche Fortschreitungen keinen Werth.

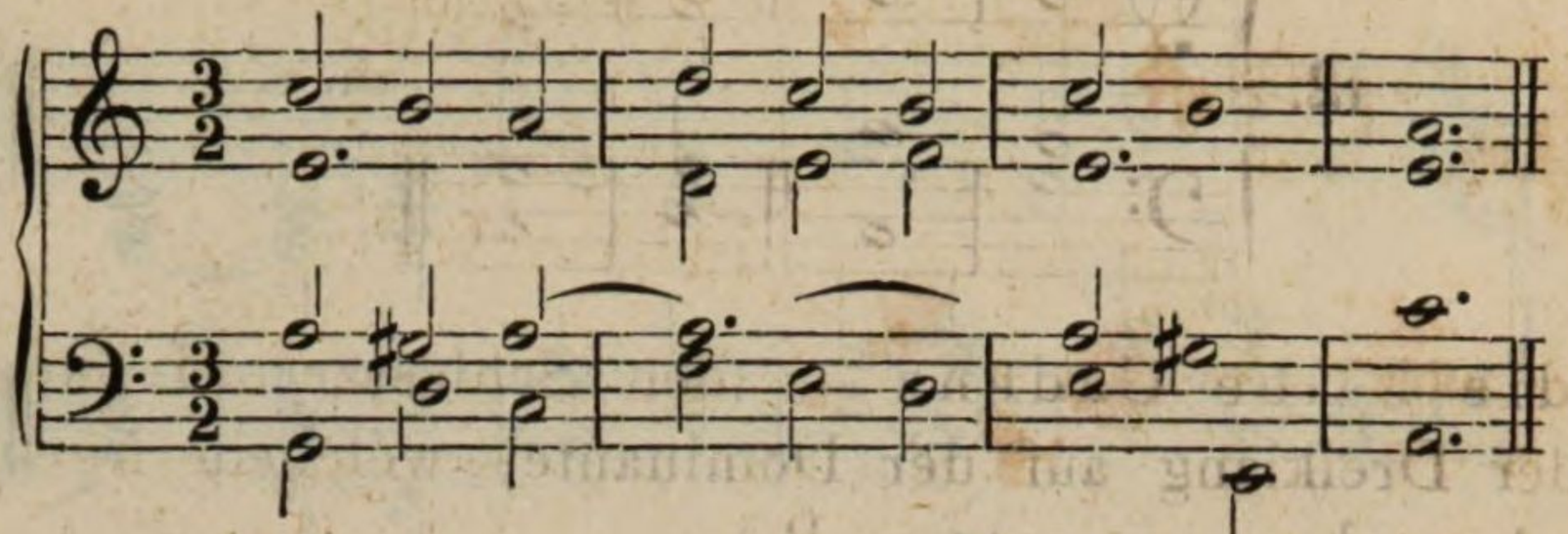
Diese wenigen Beispiele werden unsere erste Aufgabe genug erläutert haben. Die eigene Uebung in der Erfindung kurzer vierstimmiger Sätze mit den vorgezeichneten Mitteln ist nun zunächst schriftlich, dann am Instrumente in vielen Beispielen bis zur vollkommensten Geläufigkeit auszuführen. Der Phantasie wird hier durch Benutzung sämmtlicher Tonarten und durch fortwährenden Wechsel derselben neue Anregung gegeben. So z. B. mögen die Uebungen gleich in anderer Tonart als in C dur, mit welcher wir uns hier schon zu lange beschäftigten, beginnen; wir wählen vielleicht das hell- und festlich klingende E dur, es schwebt uns dabei vielleicht ein Choral — etwa: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ — vor, wir schreiben oder spielen zu demselben eine sogenannte Intonation:

8.



Oder wir schreiben, da die Molltonarten noch gar nicht berührt sind, einen Satz in Moll, auch einmal in einer andern Taktart:

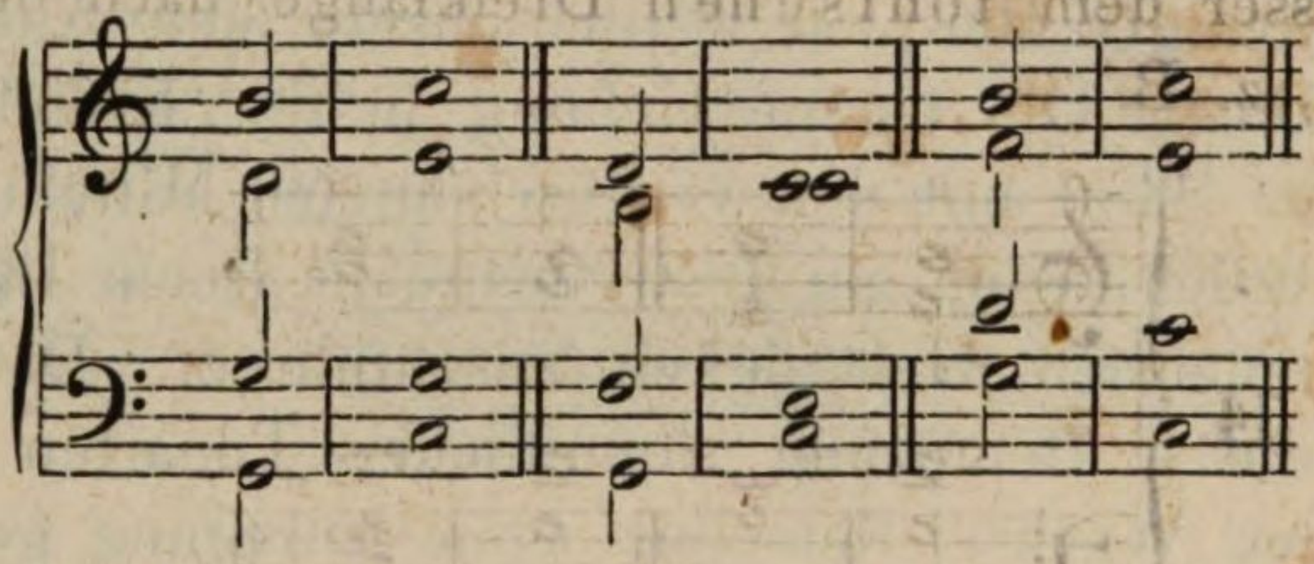
9.



Zum Schluss dieses Abschnittes noch diese Bemerkung:

Unsere Sätze sollen entweder mit einer vollkommenen ganzen (authentischen) Cadenz — (diejenige Schlussart, in welcher der Bass in den beiden letzten Accorden, also im Dominantaccorde und in dem Dreiklange auf der Tonica die Grundtöne, ebenso die Oberstimme in dem letzten Accorde den Grundton erhält, z. B.) —

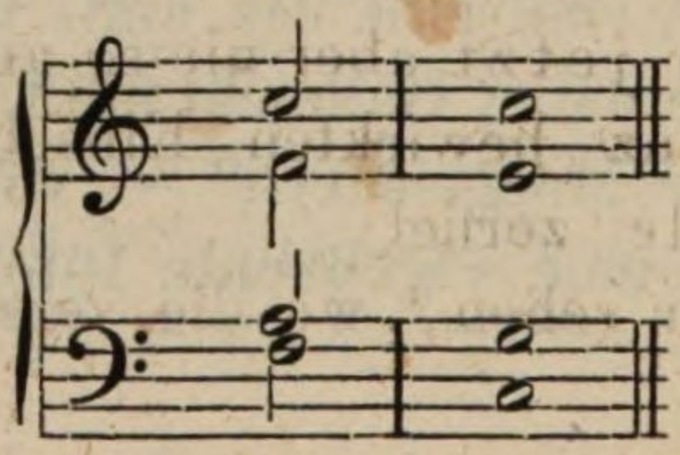
10.



u. s. w.

oder mit einer Plagal-Cadenz — (dem Dreiklange auf der Tonica geht der auf der Unterdominante voraus, z. B.) —

11.



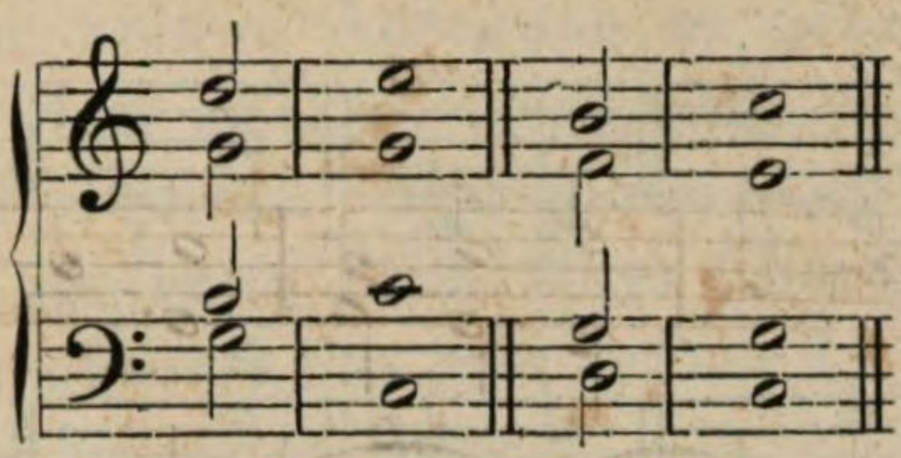
u. s. w.

abschliessen. — Die erste Schlussart findet sich in allen vorangegangenen Beispielen mit Ausnahme des dritten, welches mit einer Plagal-Cadenz schliesst.

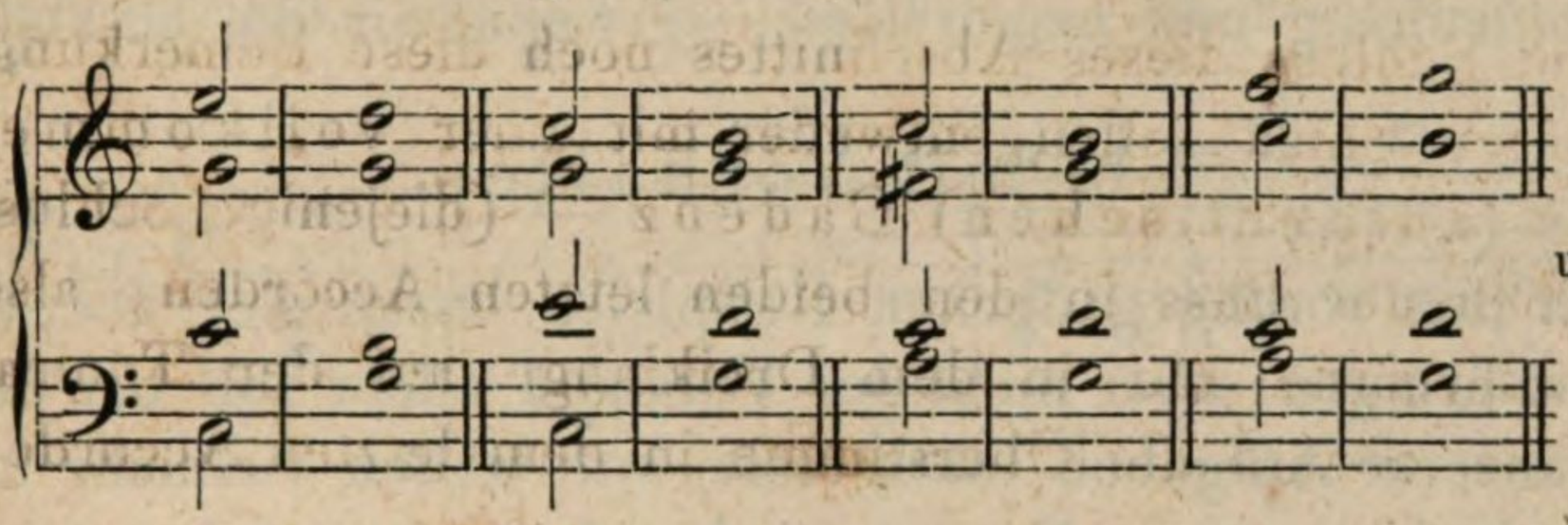
Diese beiden Cadenzen aber, dazu noch

3) die unvollkommene ganze — (die Oberstimme schliesst bei dieser nicht im Grundtone, sondern in der Terz,

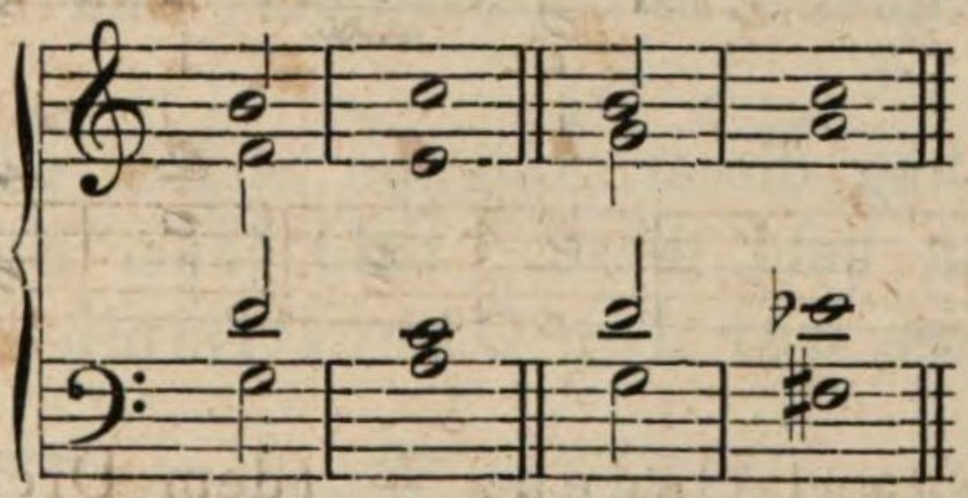
oder der Bass des Dreiklangs enthält auf dem Dominantaccorde oder auf der Tonica den Grundton nicht, z. B.) —

12.  u. s. w.

4) die halbe Cadenz — (den Schlussaccord bildet bei dieser der Dreiklang auf der Dominante, welchem irgend ein anderer Accord voraus geht, z. B.) —

13.  u. s. w.

5) endlich die Trugcadenz — (die Folge irgend eines Accords, ausser dem tonischen Dreiklange nach dem Dominantenaccord, z. B.) —

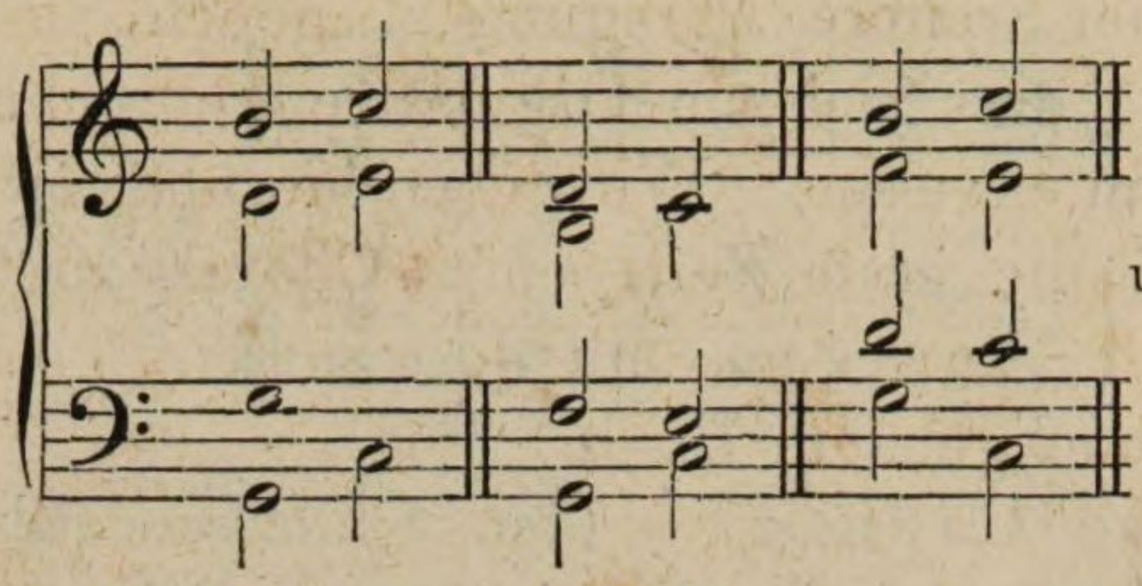
14.  u. s. w.

mit einem Worte also: Cadenzen wollen wir innerhalb unserer Sätze nur selten, für jetzt aber nie so anwenden, dass durch den durch eine Cadenz bewirkten Einschnitt unser Satz in zwei gleiche Theile zerfiel.

Später werden wir sehen, wo die verschiedenen Cadenzen zu gebrauchen sind.

Damit ist indessen nicht gesagt, dass die bei den verschiedenen Cadenzen bezeichneten Harmonien in unsern Sätzen gar nicht anzuwenden seien, diese Folgen sollen nur nicht als Cadenzen erscheinen. Als Cadenzen treten sie aber auf, und das ist eben das Characteristische dieser Tonfolgen, wenn der letzte der beiden Accorde auf guten Tacttheil fällt. Demnach wären z. B. die in Nr. 10 angeführten Schlussarten als gewöhn-

liche und für unsere Sätze auch innerhalb derselben zu verwendenden Folgen so umzuwandeln:

15. 

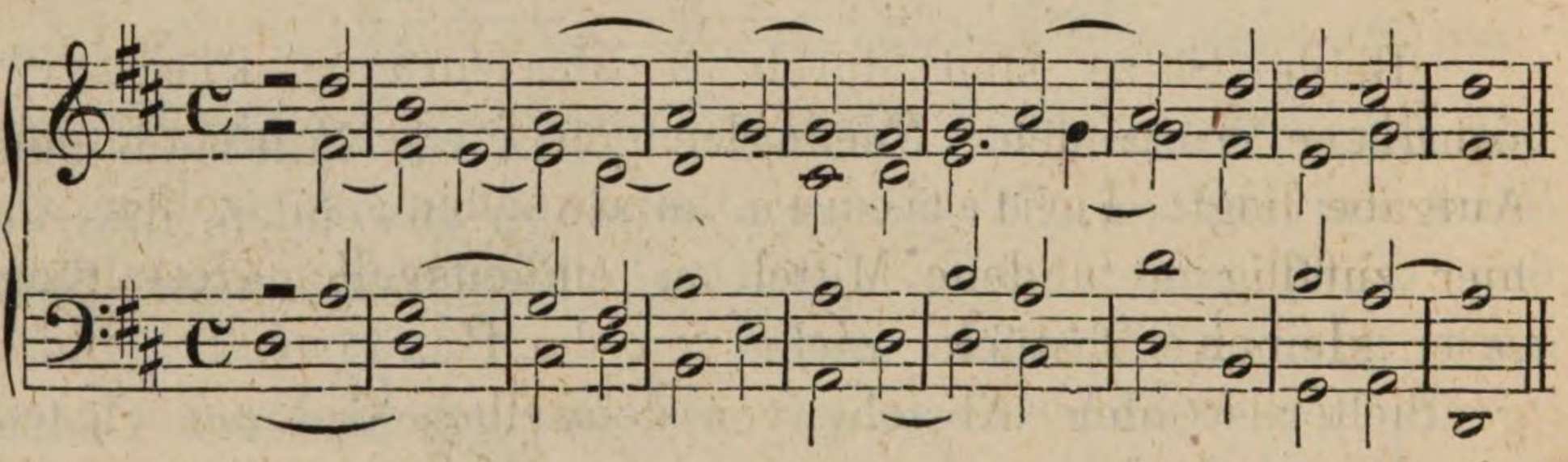
und so alle übrigen.

Reicher wird unser Satz, — seine Harmonien erhalten mehr Zusammenhang und neuen Reiz, — wenn wir ihn ausstatten

b) mit Vorhalten.

In den vorangegangenen Beispielen lassen sich überall Vorhalte anbringen; aber nicht der Verstand allein soll bei der Lösung unserer Aufgaben thätig sein, wir wollen vielmehr unserer Phantasie immer von Neuem wieder Anregung geben; desshalb benutzen wir grundsätzlich Beispiele früherer Aufgaben nicht, wir ersinnen immer von Neuem wieder und streben dabei, unsere kleinen Stücke mannichfaltiger und vollkommener zu gestalten.

Bei Ausführung dieser Aufgabe wollen wir darauf bedacht sein, die Vorhalte bald dieser, bald jener Stimme und nicht etwa vorzugsweise nur der Oberstimme zu zuertheilen.

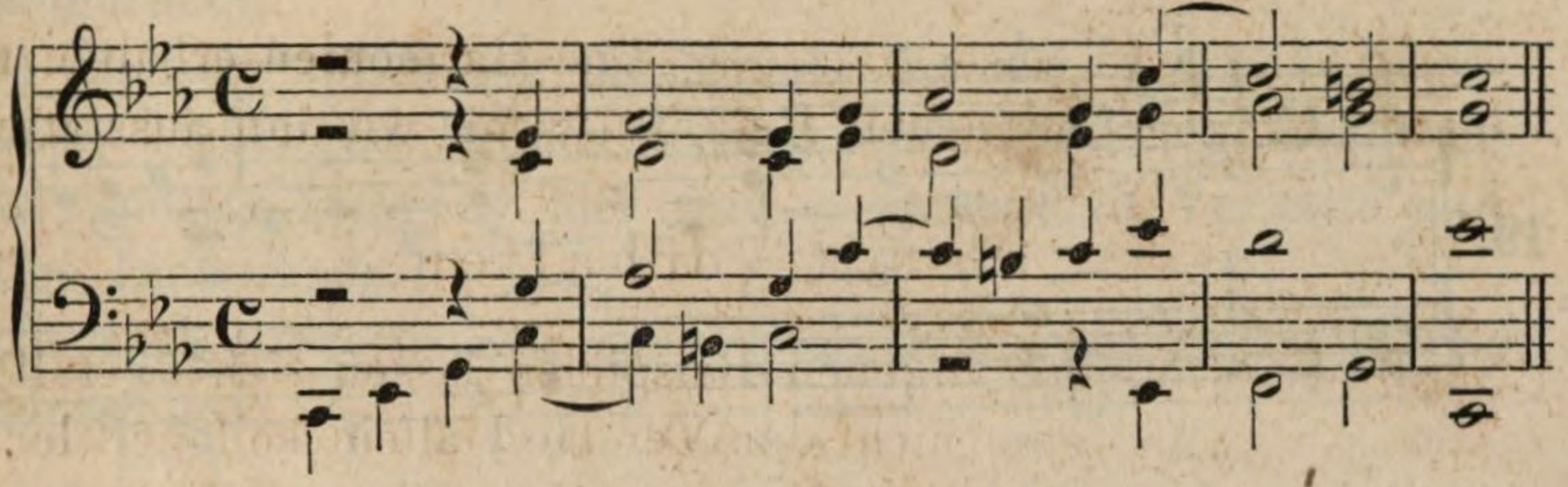
16. 

Es konnten hier noch mehr Vorhalte angebracht werden: die Aufgabe aber verlangt nicht, den Satz überhaupt mit allen möglichen Vorhalten zu versehen, vielmehr soll von diesem mit aller Discretion anzuwendenden neuen Mittel zur weitern Ausbildung unserer Sätze nur an den Stellen Gebrauch gemacht werden, wo sonst kein anderes Mittel zur Verbindung der Harmonien (ein solches Mittel ist z. B. auch die Vorbereitung und

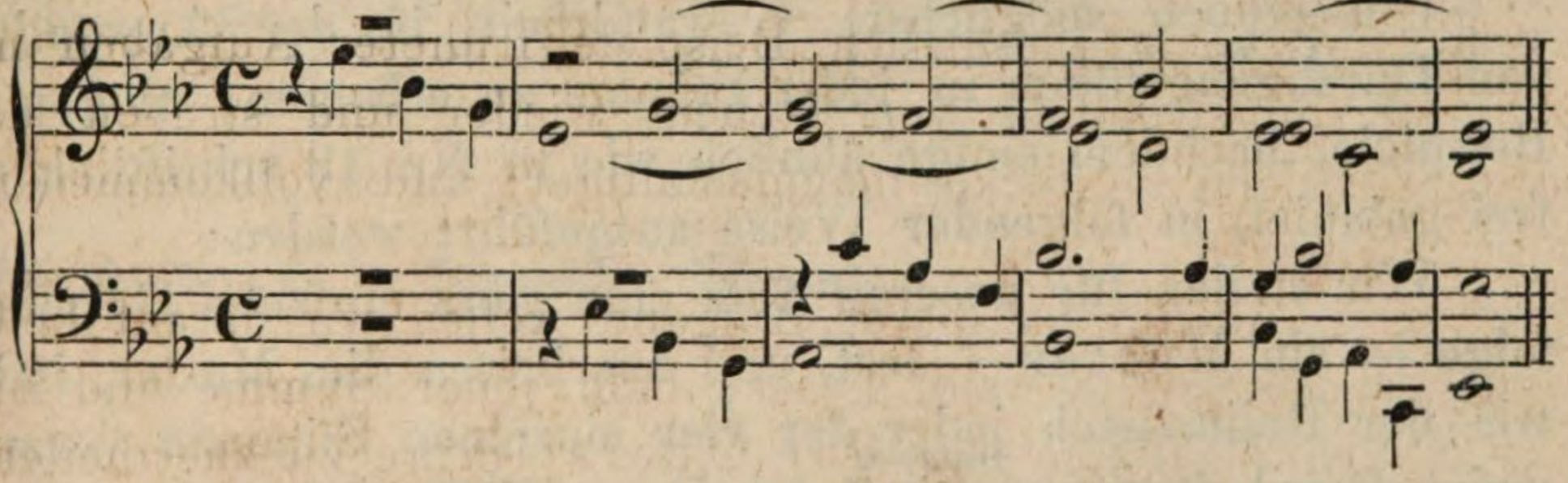
Auflösung der Dissonanzen — in Nr. 16 findet sich diese Verbindung statt der Vorhalte in Bass und Sopran) — vorhanden ist.

Um auch hier weitere Anregung zu geben, möge die Bemerkung dienen, dass sich im Orgelsatze gebrochene Accorde besonders wirksam erweisen. Wir geben hierüber zwei Beispiele, und legen dabei die erste Zeile eines Chorals zu Grunde, im ersten den Choral; „Lasset uns mit Jesu ziehen“ — im zweiten, „Jerusalem, du hochgebaute Stadt.“

17.



18.



Beide Sätze sind durch Nachahmung kleiner Abschnitte entstanden. Wenngleich es für jetzt nicht in unserer Aufgabe liegt, Imitationen anzuwenden, so wollen wir das hier zufällig gefundene Mittel zu einheitsvoller Gestaltung unserer kleinen Tonstücke nicht von der Hand weisen, und gelegentlich, also ohne Absicht, von demselben Gebrauch machen.

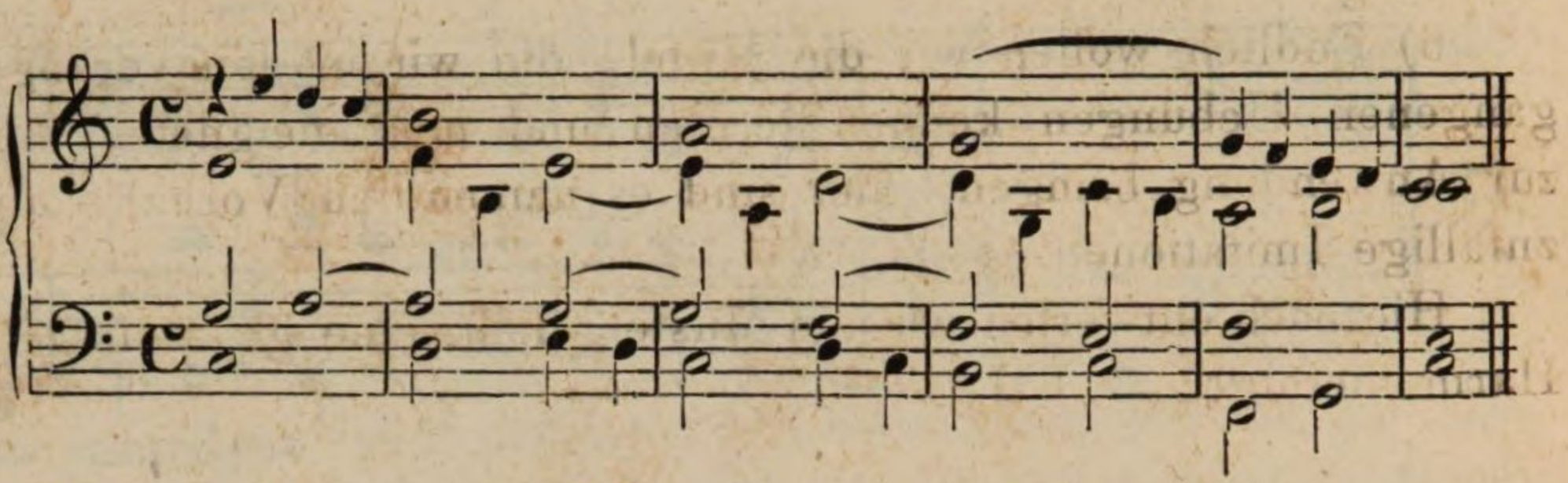
Hiernach mögen nun wieder eigene schriftliche und freie Uebungen beginnen, die schon mehr fesseln, als bei der vorigen Aufgabe. Es sei dabei nochmals erinnert: der Satz soll nicht mit Vorhalten überladen, und die früheren Beispiele sollen nicht benutzt werden.

Die folgende Aufgabe, welche den einzelnen Stimmen und damit dem ganzen Satze mehr Leben und Bewegung verleiht, lösen wir, wenn wir unsere Sätze versehen

c) mit Durchgängen.

Einer besonderen Anleitung bedarf es zur Bildung unserer Sätze mit dem hinzugekommenen neuen Elemente nicht: überall sind Durchgangstöne mit Leichtigkeit anzubringen; auch ist es nicht nöthig, alle Stimmen eines Satzes fortwährend mit Durchgängen auszustatten. So finden wir in dem folgenden Beispiele keinen Durchgang im Tenor, dessenungeachtet ist die Aufgabe gelöst:

19.



Um jedoch möglichste Gewandtheit in der Anwendung von Durchgangstönen in jeder Stimme zu erlangen, mögen die Beispiele, nachdem einige ähnlich wie in Nr. 19 schriftlich und frei gebildet, in folgender Weise ausgeführt werden:

Wir stellen für unseren Satz eine ganz einfache Harmoniefolge — ein Muster — fest, und bearbeiten dies Muster, indem wir der Reihe nach jeder der vier einzelnen Stimmen vorzugsweise Durchgänge zuertheilen. Demnach ergiebt jedes Muster vier Beispiele.

Diese Uebung ist ebenso fördernd, als interessant. Durch dieselbe wird die thematische Führung der Stimmen vorbereitet, und schützt vor häufig anzutreffender Ueberladung der Stimmen. Wir empfehlen diese Aufgabe zu recht fleissiger Uebung.

Folgende Bemerkungen mögen übrigens hierbei berücksichtigt werden:

1) Für eine Durcharbeitung, also für vier Beispiele über ein und dasselbe Muster möge in den Stimmen, in welchen die Durchgänge besonders angewandt werden, wenigstens ein und derselbe Rhythmus festgehalten werden.

2) In den drei Stimmen, welche der die Durchgangstöne vorzugsweise enthaltenen Stimme gleichsam nur zur Begleitung dienen, können gelegentlich ebenfalls Durchgänge angewandt werden.

3) der Bass, wie er im Muster notirt ist, kann bei den einzelnen Bearbeitungen durch Umkehrung der Harmonien etc. nach Belieben verändert werden.

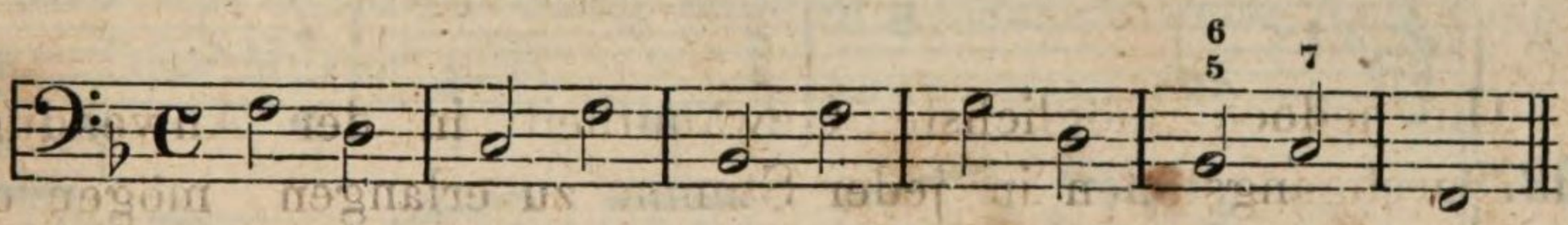
4) Es ist nicht nöthig, alle vier Stimmen gleichzeitig fortzuführen, ja, um Leben und Abwechslung in den Satz zu bringen, ist sogar anzurathen, dieser oder jener Stimme mal Pausen zu geben.

5) Choralmelodien eignen sich zu dieser Aufgabe nicht, vielmehr betrachten wir diese Uebung mit als Vorbereitung zur Choralfiguration.

6) Endlich wollen wir die Mittel, die wir in den vorangegangenen Uebungen kennen lernten und uns aneigneten, mit zur Anwendung bringen; hier sind es namentlich Vorhalte und zufällige Imitationen.

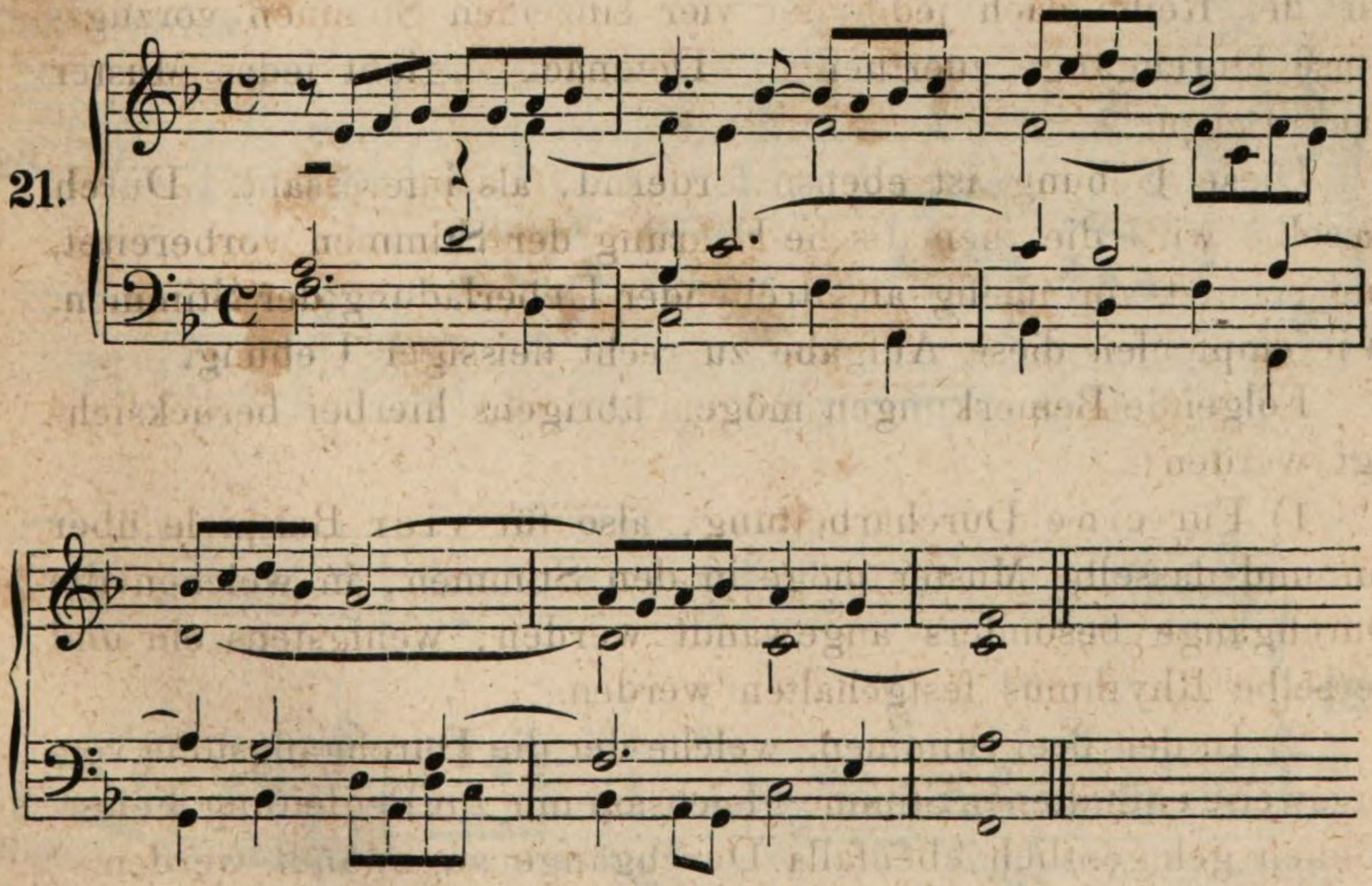
Hiernach entwerfen wir ein Muster, d. h. eine ganz einfache Harmoniefolge:

20.

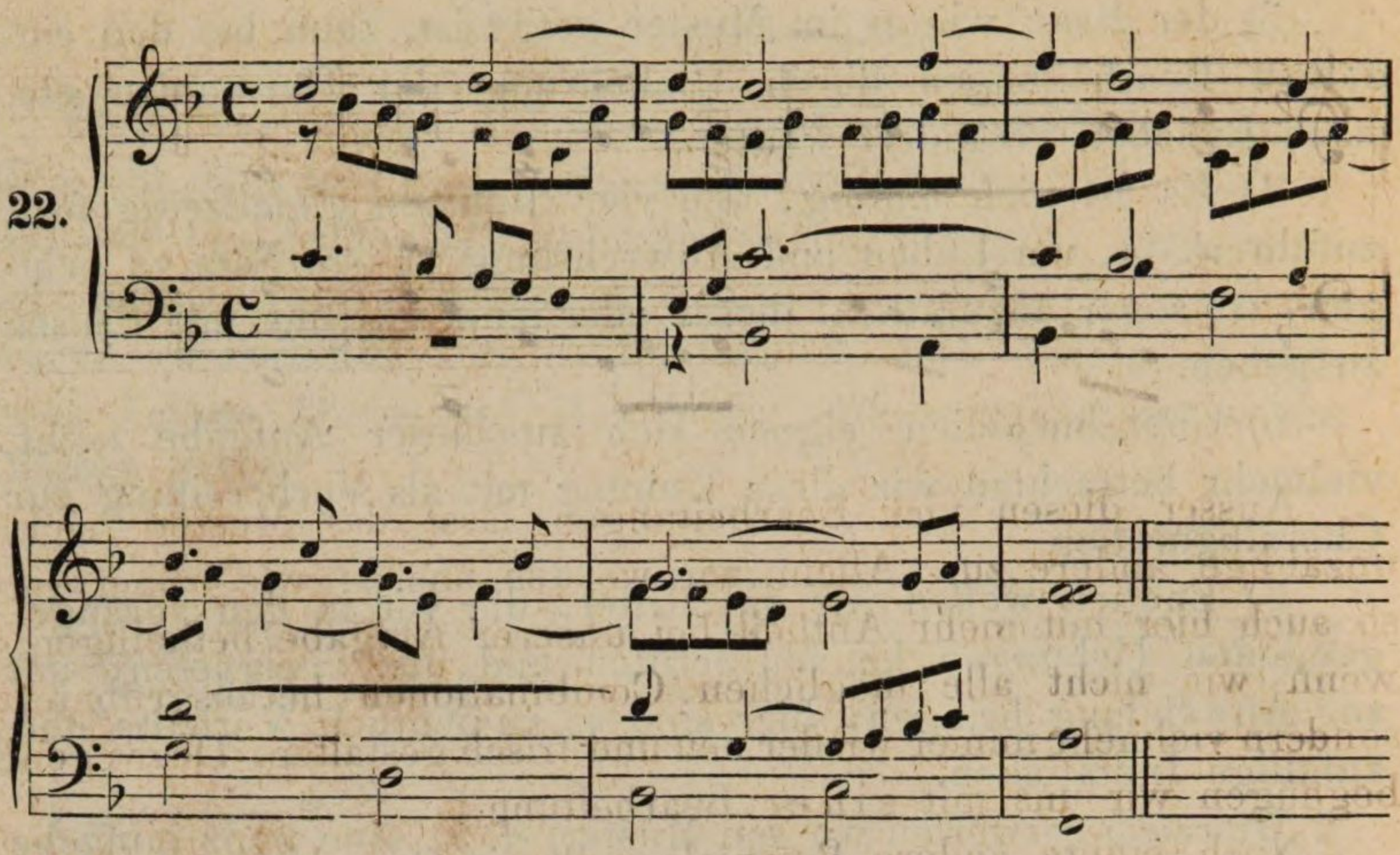


und bearbeiten es in folgender Weise:

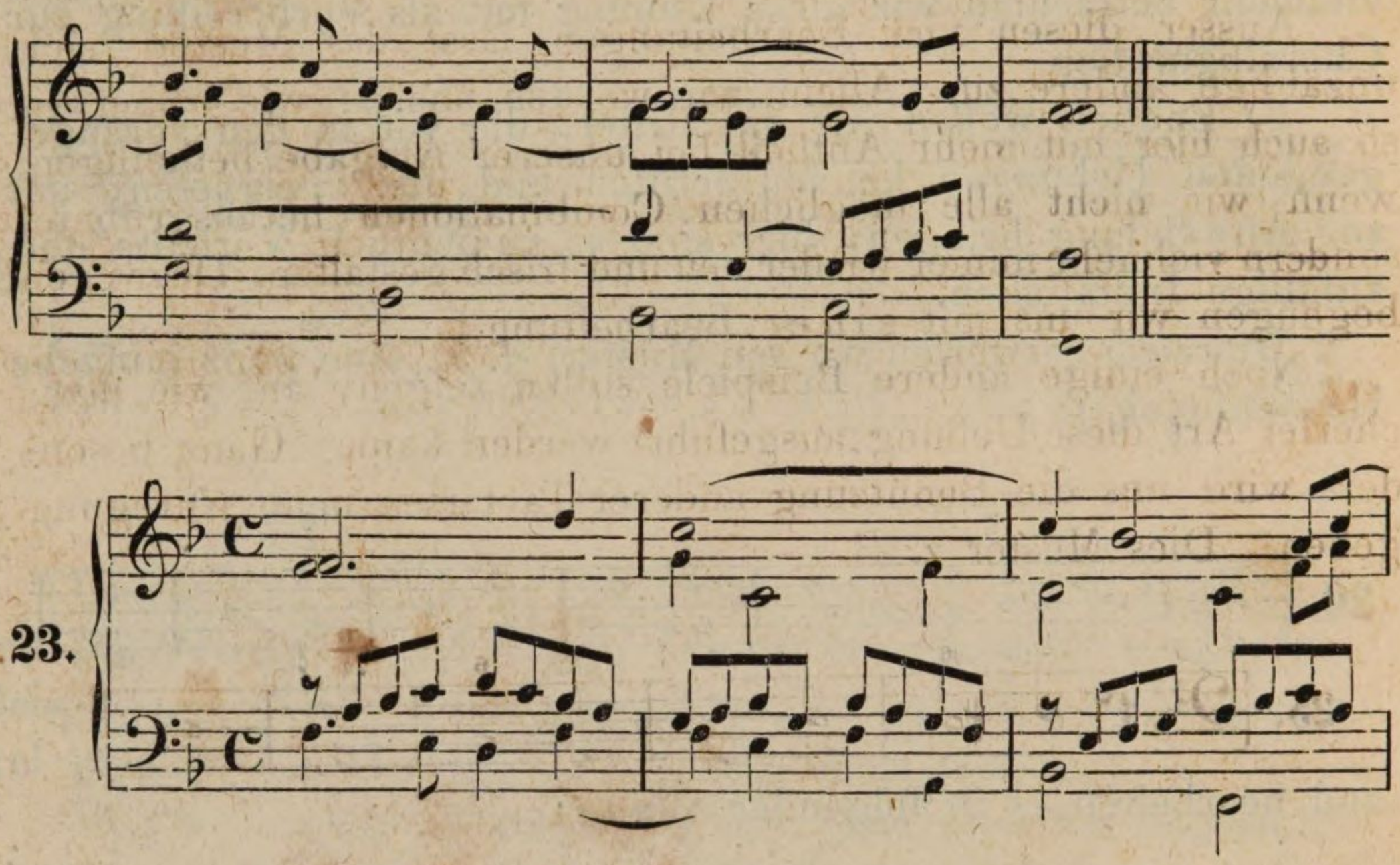
21.



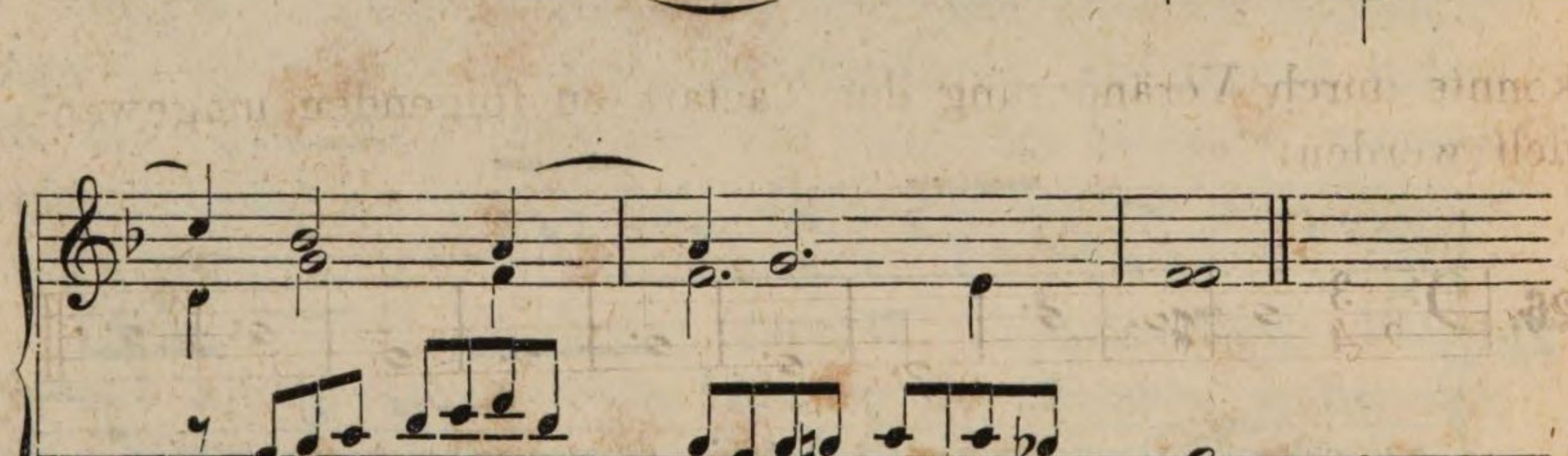
22.

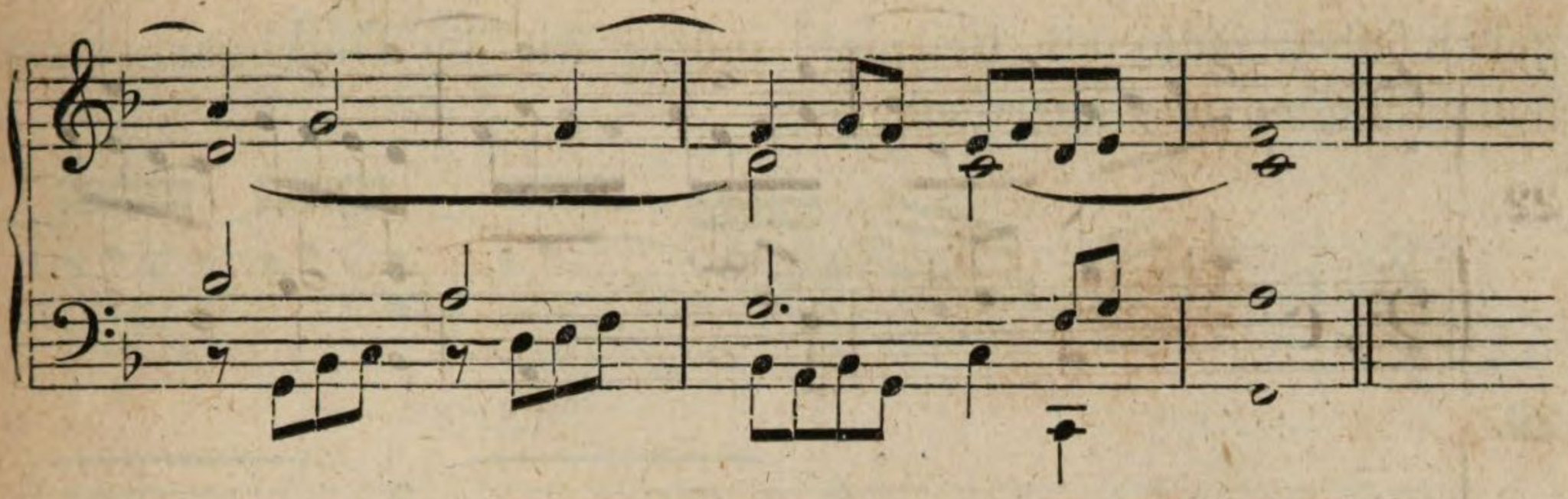


23.



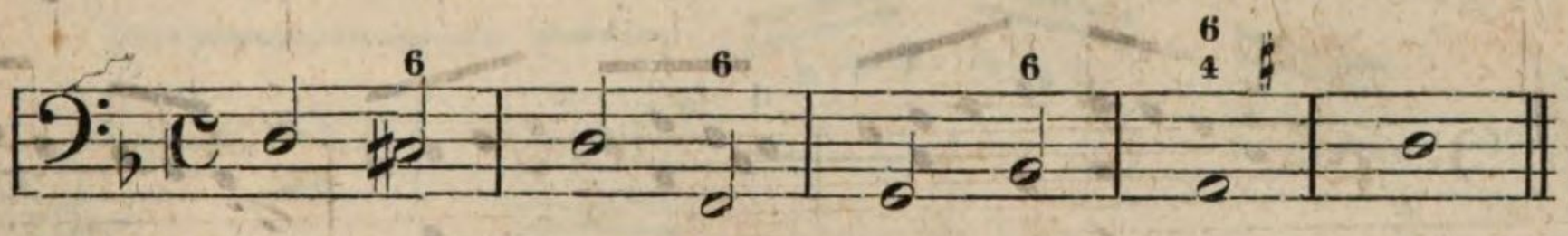
24.



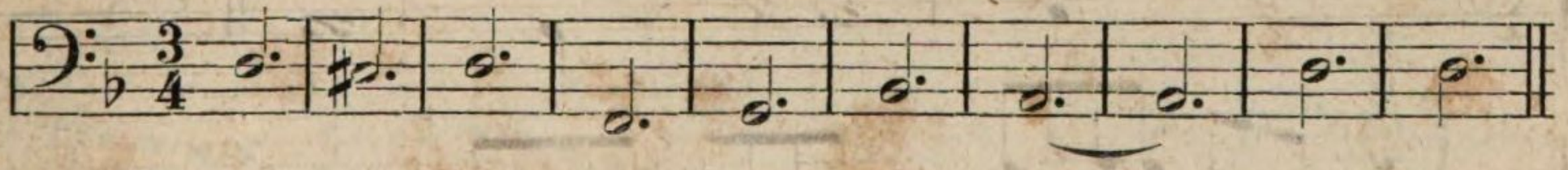


Ausser diesen vier Bearbeitungen lässt das Muster noch unzählige andere zu. Allein wir werden uns — wie früher — so auch hier mit mehr Antheil bei unserer Aufgabe betheiligen, wenn wir nicht alle möglichen Combinationen herausgrübeln, sondern vielmehr immer wieder neu und frisch gestalten. Deswegen begnügen wir uns mit einer Bearbeitung.

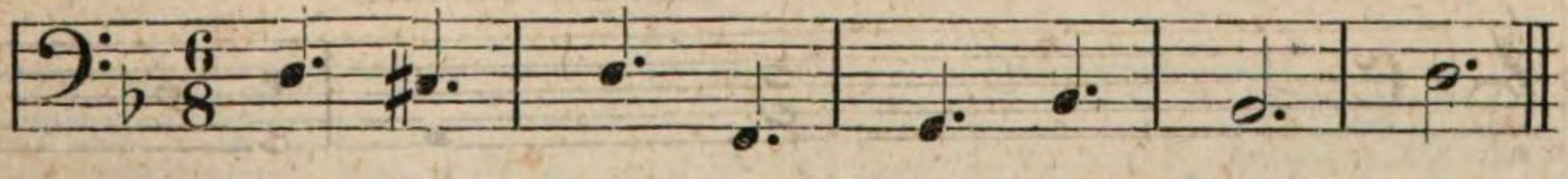
Noch einige andere Beispiele sollen zeigen, auf wie mancherlei Art diese Uebung ausgeführt werden kann. Ganz besonders wird uns die Benutzung anderer Tactarten neue Anregung geben. Dies Muster z. B.

25. 

könnte durch Veränderung der Tactart zu folgenden umgewandelt werden:

26. 

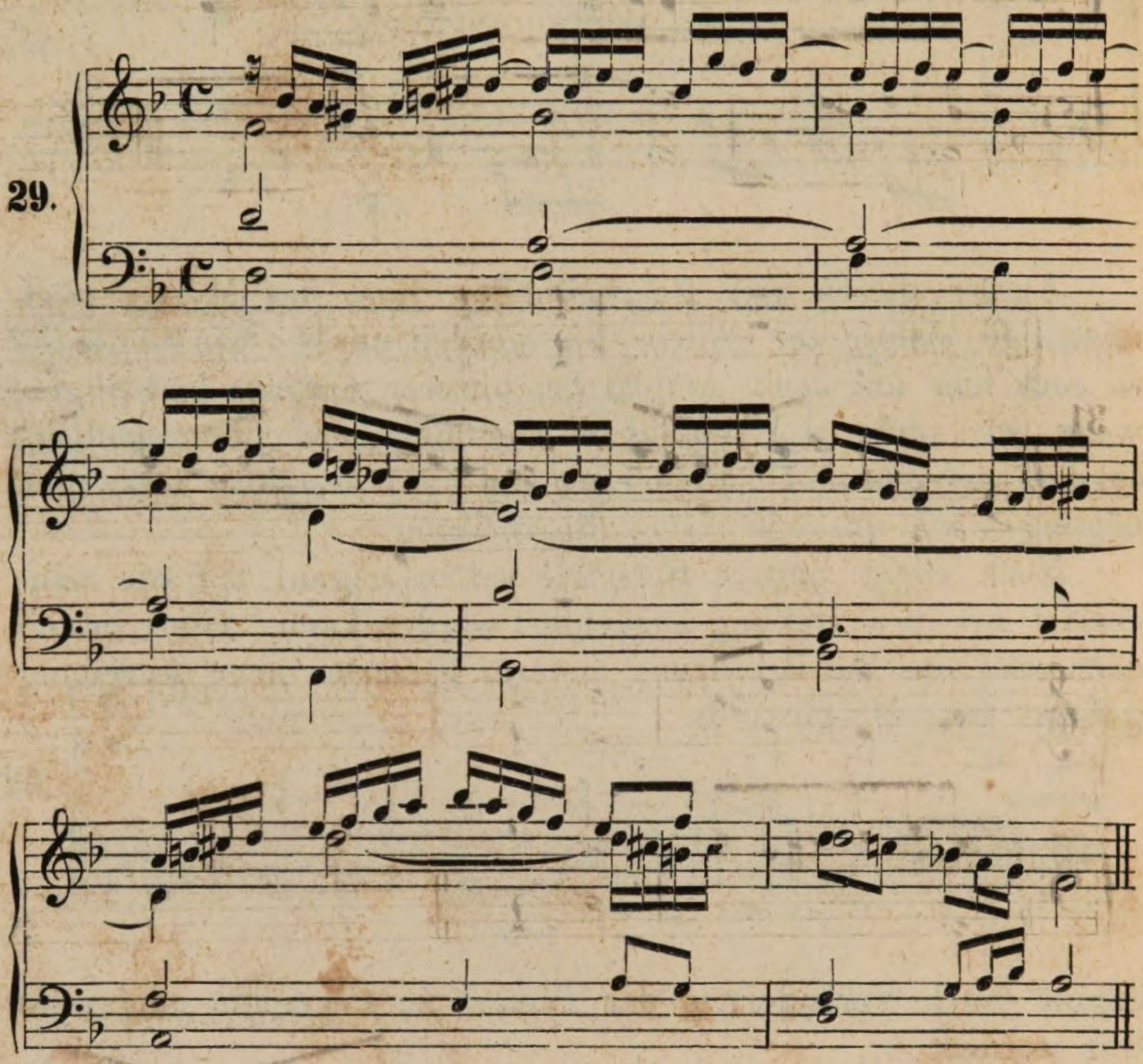
27.

28. 

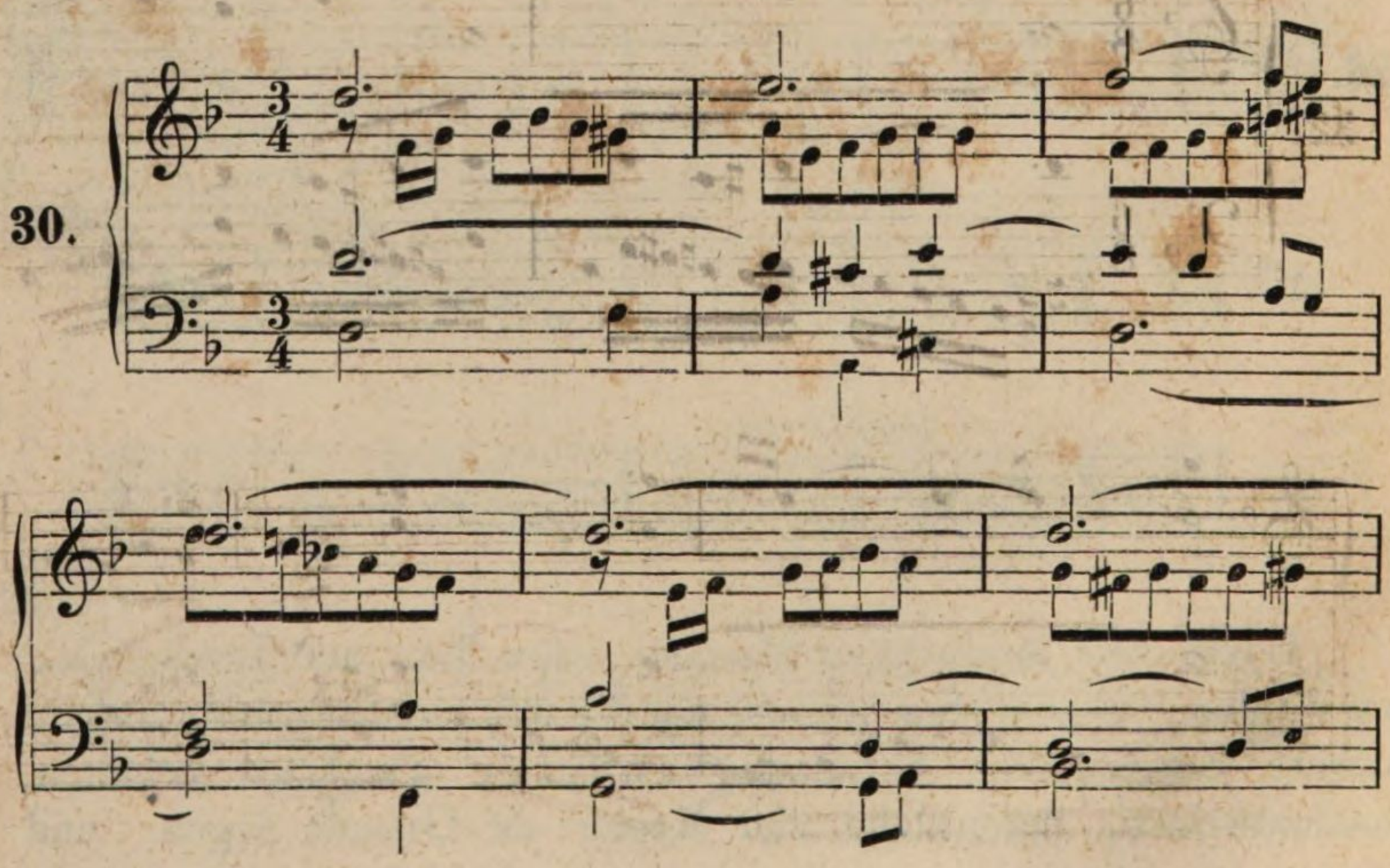
Eins von diesen vier Mustern wäre nun zur Bearbeitung zu wählen. Wir wollen jedoch, um die Mannichfaltigkeit, welche unsere Sätze durch Benutzung anderer Tactarten erhalten, nachzuweisen, sämmtliche vier Muster zu Grunde legen, und

geben über jedes ein Beispiel, indem wir die Durchgangstöne jeder Stimme mal zuertheilen.

29.



30.



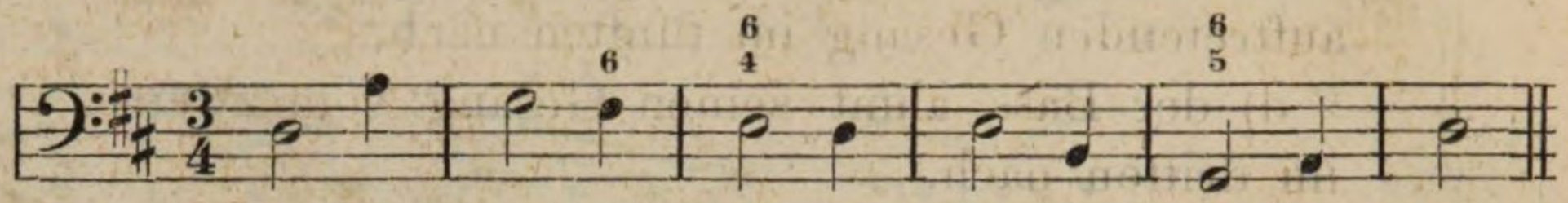
31.

32.

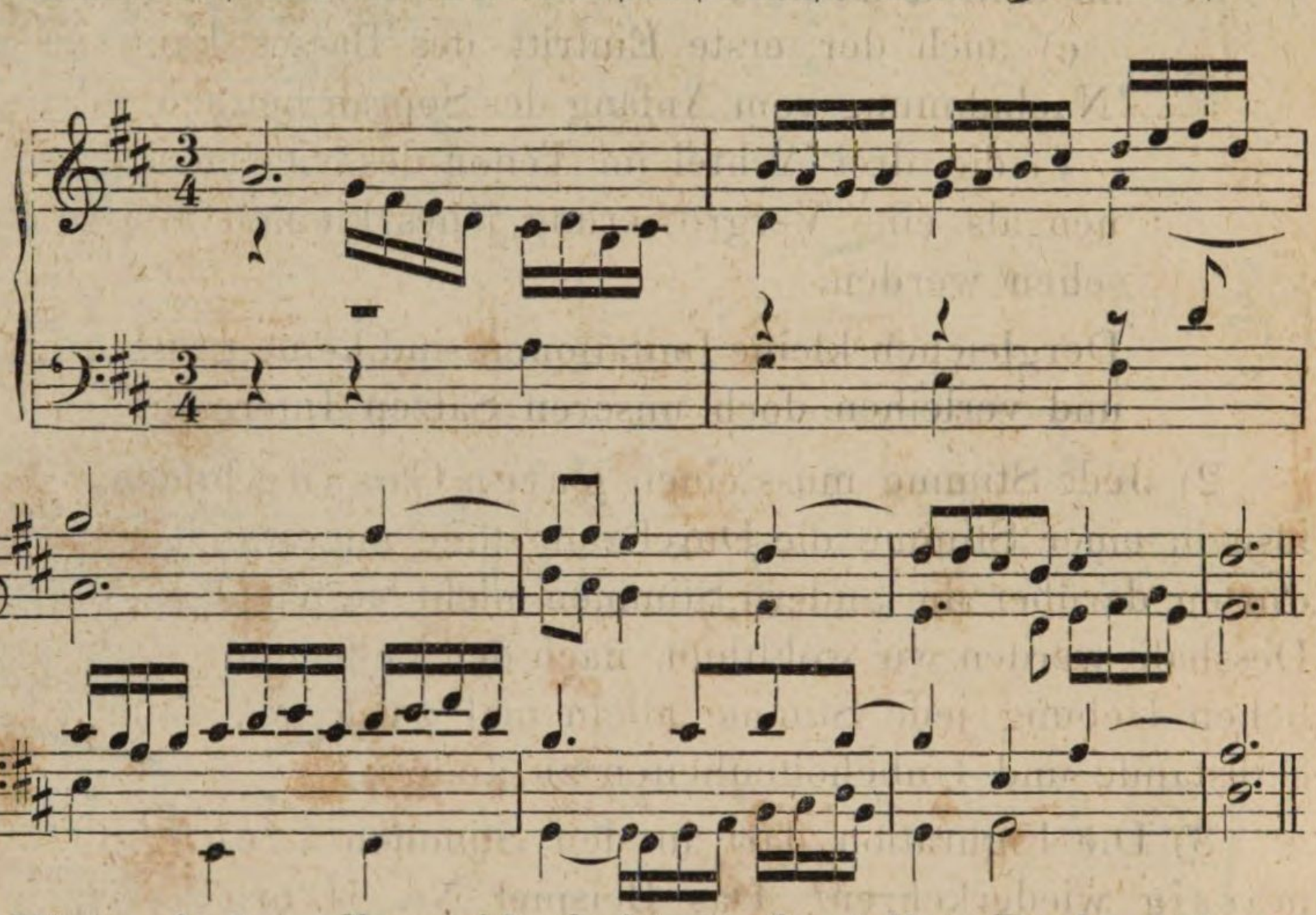
Diese Bearbeitung weicht also von der oben gerathenen Anlage ab; ein und dasselbe Muster soll nämlich für eine Durcharbeitung — für vier Beispiele — zu Grunde gelegt werden.

Nach vielfältigen schriftlichen und freien Uebungen dieser Aufgabe mögen noch einige Beispiele — ohne in denselben eine Stimme besonders mit Durchgängen zu versehen — (also alle Stimmen sollen sich gleichzeitig bei der Anfgabe betheiligen) ähnlich wie Nr. 19, nur reicher ausgestattet, etwa in folgender Weise ausgeführt werden:

33.



34.



Die zu Anfang dieses Abschnittes aufgestellten Punkte müssen natürlich bei dieser neuen Aufgabe ebenfalls Berücksichtigung finden. Dazu kommen noch diese:

1) Nicht nur den Rhythmus wollen wir in solcher Bearbeitung festhalten, sondern wir wollen auch aus der Figurirung sowohl, als aus den begleitenden Stimmen kleine hervorstechende Züge wiederkehren lassen. Hierdurch erhält unser Satz mehr Einheit, auch ist die Aufgabe leichter zu lösen, als in dem umgekehrten Falle. Dergleichen Züge (Motive) sind überall leicht anzuwenden: durch Wiederholung auf derselben oder auf anderen Tonstufen, in der umgekehrten Tonfolge, durch nur theilweise Benutzung, durch blosse Beibehaltung des Rhythmus derselben u. s. w.

In dem obigen Satze bestehen diese Wiederholungen etc. in Folgendem:

a) das kleine Motiv, bestehend aus den letzten vier Sechzehntheilen im zweiten Tacte kehrt im dritten (zweimal), vierten und fünften Tacte wieder.

b) die Figuration des ganzen zweiten Tactes kehrt überhaupt im dritten und vierten Tacte mit einigen Aenderungen wieder.

c) der Sopran ahmt den zu Anfang des vierten Tactes auftretenden Gesang im fünften nach.

d) der Bass ahmt seinen Gesang vom zweiten Tacte im dritten nach.

e) auch der erste Eintritt des Basses kann als eine Nachahmung vom Anfang des Sopran betrachtet werden.

f) die drei Achtel im Tenor des vierten Tactes können als eine Vergrösserung jenes kleinen Motivs angesehen werden.

Dergleichen kleine Imitationen sind keine grossen Künste und verleihen doch unseren Sätzen Interesse.

2) Jede Stimme muss einen guten Gesang bilden. Wenn also in einer Stimme die Durchgangstöne angewandt werden, so dürfen darüber die andern Stimmen nicht vernachlässigt werden. Desshalb werden wir wohlthun, nach der Vollendung einer schriftlichen Uebung jede Stimme allein mal zu lesen, dann etwaige Stillstände und Unbeholfenheiten zu ändern.

3) Die Figuration darf in den Stimmen nicht zu regelmässig wiederkehren. Das Beispiel Nr. 34 bringt die Durchgangstöne in allen Stimmen in dieser Folge: Alt, Sopran, Tenor, Bass. Kehrte die Figuration im dritten Tacte statt im Tenor im Alt, dann im vierten Tacte statt im Bass im Sopran wieder, so wäre diese Anordnung einer Schablone zu vergleichen.

Wie schon in der Einleitung bemerkt, möge neben der eigenen Uebung das Studium classischer Compositionen doch ja nicht versäumt werden. Vor Allem empfehlen wir unser Aller Meister — den herrlichen *Joh. Seb. Bach.* Es ist auf dieser Stufe ganz gleichgültig, welche von jenen hohen Schöpfungen wir zum Studium wählen, ob eine Fuge, ein Präludium, ein Choralvorspiel: alle sind uns ein nie versiegender Quell, aus dem wir immer und immer für jeden einzelnen Fall ohne Ausnahme schöpfen

können. Die wunderbar schöne Stimmenführung — jede Stimme redet da in ihrer Weise, und alle zusammen wieder — wie einmüthig ist ihr inniges, seelenvolles Gespräch, — ja diese wunderbar schöne Stimmenführung — eine einzige von diesen durch ein ganzes Stück hindurch, ohne die andern mit ihr in Verbindung zu bringen, gelesen, gespielt oder gesungen, und wir wissen nicht, was wir mehr anstaunen sollen, den Reichthum an Melodie, die Mannichfaltigkeit des Rhythmus, oder die einfache und doch so wirksame Modulation; — die edlen, tiefen Gedanken, wie ist ihr Ausdruck so wahr, so bestimmt — und nun wieder die geniale Mannichfaltigkeit derselben, — nur an dem erhabenen Style merken wir es, dass dies der nie Erreichbare schrieb, denn jeder Gedanke ist anders, ist neu — — — dies Alles finden wir bei ihm, und wir wollten ihn nicht studiren? —

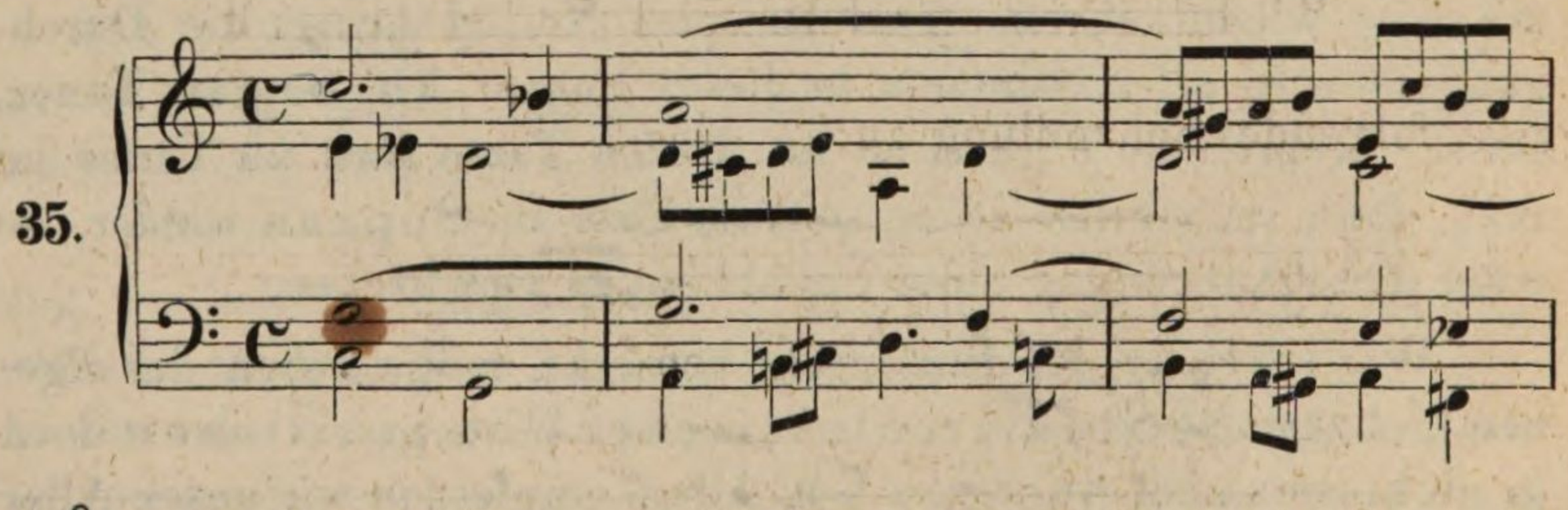
Wir haben nun zur weiteren Ausbildung unserer Sätze noch ein Mittel in Anwendung zu bringen: eine neue Physiognomie erhalten dieselben, wenn wir sie bilden

2) mit Modulationen.

Die Uebung hierin wird nicht etwa schwieriger, im Gegentheile, — das ganze, unermessliche Reich der Harmonieen ist uns nun eröffnet, — die Uebung kann nur interessanter werden.

Das folgende Beispiel, so einfach in demselben auch die Modulation ist, hat dennoch eine ganz andere Färbung als die vorangegangenen:

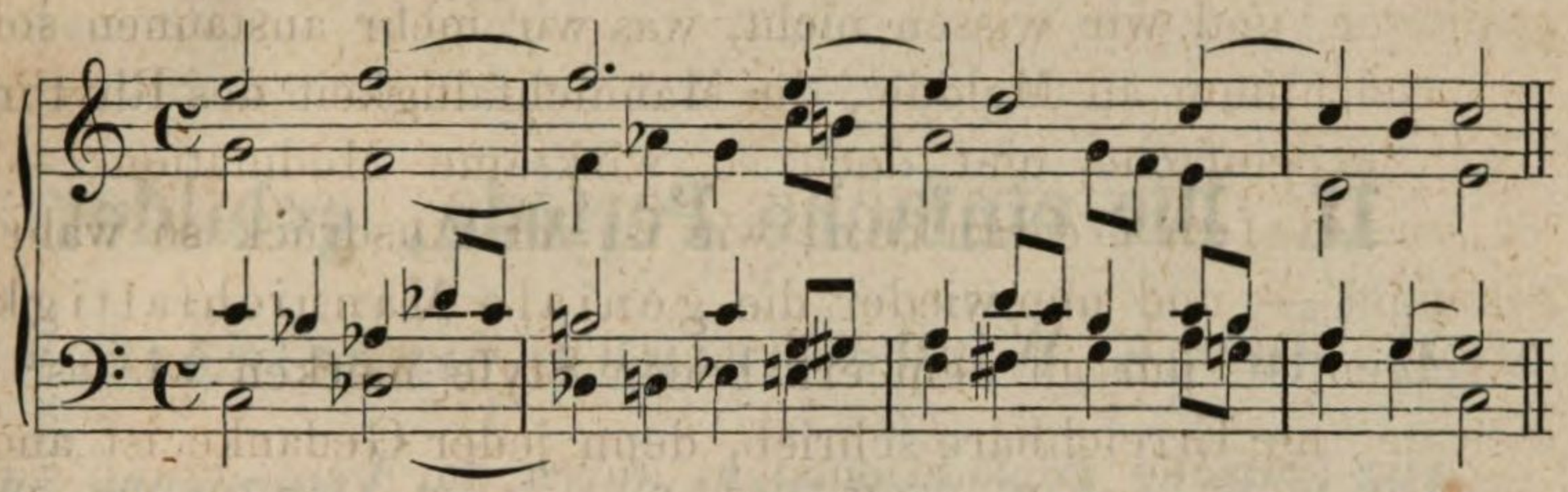
35.



Unnöthig ist wohl zu erwähnen, dass wir in diesen Uebungen wieder alle uns bekannt gewordenen Mittel: Vorhalte, Durchgänge, kleine Imitationen u. s. w. zur Vervollkommnung unserer Sätze anwenden.

Je weiter wir übrigens moduliren, um so frappanter wird die Wirkung sein:

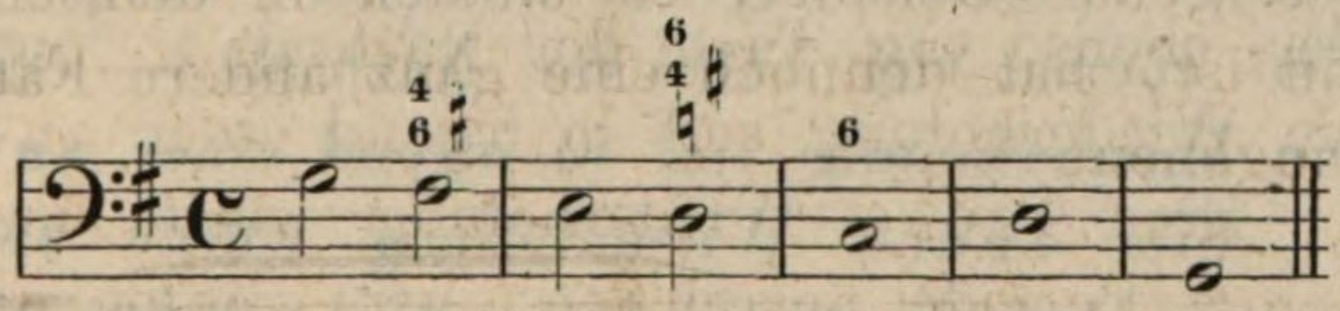
36.



Dergleichen Modulationen, die hin und wieder mal am rechten Orte sein mögen, ausserdem billig zu haben sind, wollen wir jedoch nicht weiter verfolgen. Die bei Nr. 7 gemachte Bemerkung über die Sequenz möchte auch in Bezug auf Modulationen ihre Anwendung finden.

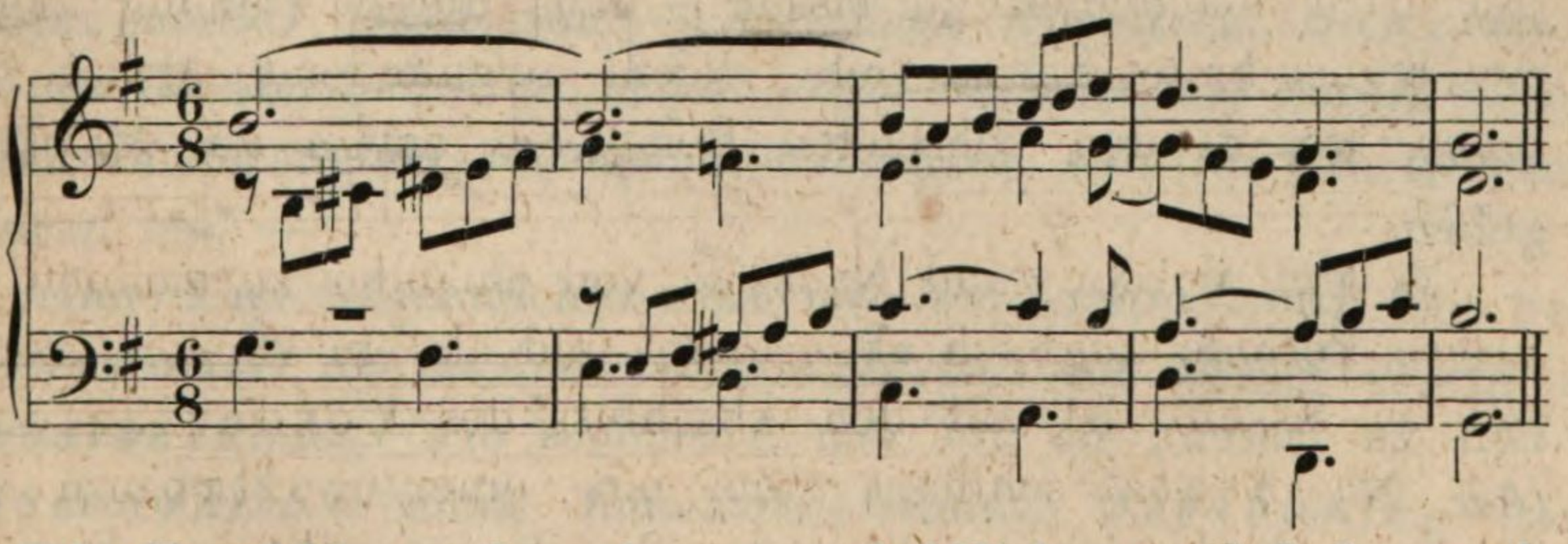
Die Uebung mag vielmehr mit natürlichen, vorübergehenden Modulationen, auch für den Anfang wenigstens mit vorherigem Entwurfe eines Musters fortgesetzt werden. Hierbei erinnern wir: das Muster braucht nur in seinen Grundzügen festgehalten zu werden, denn es soll uns den Weg, den unser Satz nimmt, nur andeuten. Dieses Muster

37.



lässt folgende Behandlung zu:

38.



Die Empfehlung der eigenen schriftlichen und freien nach jedem Abschnitte vorzunehmenden Uebungen werden wir von jetzt — als sich von selbst verstehend — unterlassen.

Unsere Sätze sind als kürzere Einleitungen — Intonationen — schon practisch zu verwenden. Mehr noch werden wir die folgenden kleinen Tonstücke, deren Bildung uns die nächsten Abschnitte lehren — vielleicht als kürzere Vorspiele — benutzen können.

II. Die einfache Periode, gebildet

1) durch Wiederholung eines Satzes.

Die einfache Periode entsteht durch die Vereinigung zweier Sätze: eines Satzes und Gegensatzes (Vorder- und Nachsatzes). Beide Sätze können dem Inhalte nach gleich oder verschieden sein, dem Umfange nach müssen sie gleich sein.

Wir beginnen unsere Uebungen in der einfachsten und uns am nächsten liegenden Gestaltung: Vorder- und Nachsatz sollen für jetzt dem Inhalte nach gleich sein, mit andern Worten: wir bilden eine einfache Periode, indem wir einen Satz wiederholen.

Bei der Ausführung unserer Aufgabe haben wir unser Augenmerk auf folgende Punkte zu richten:

1) Unsere einfache Periode soll acht Tacte — vier Tacte der Vorder- ebenso vier Tacte der Nachsatz — enthalten.

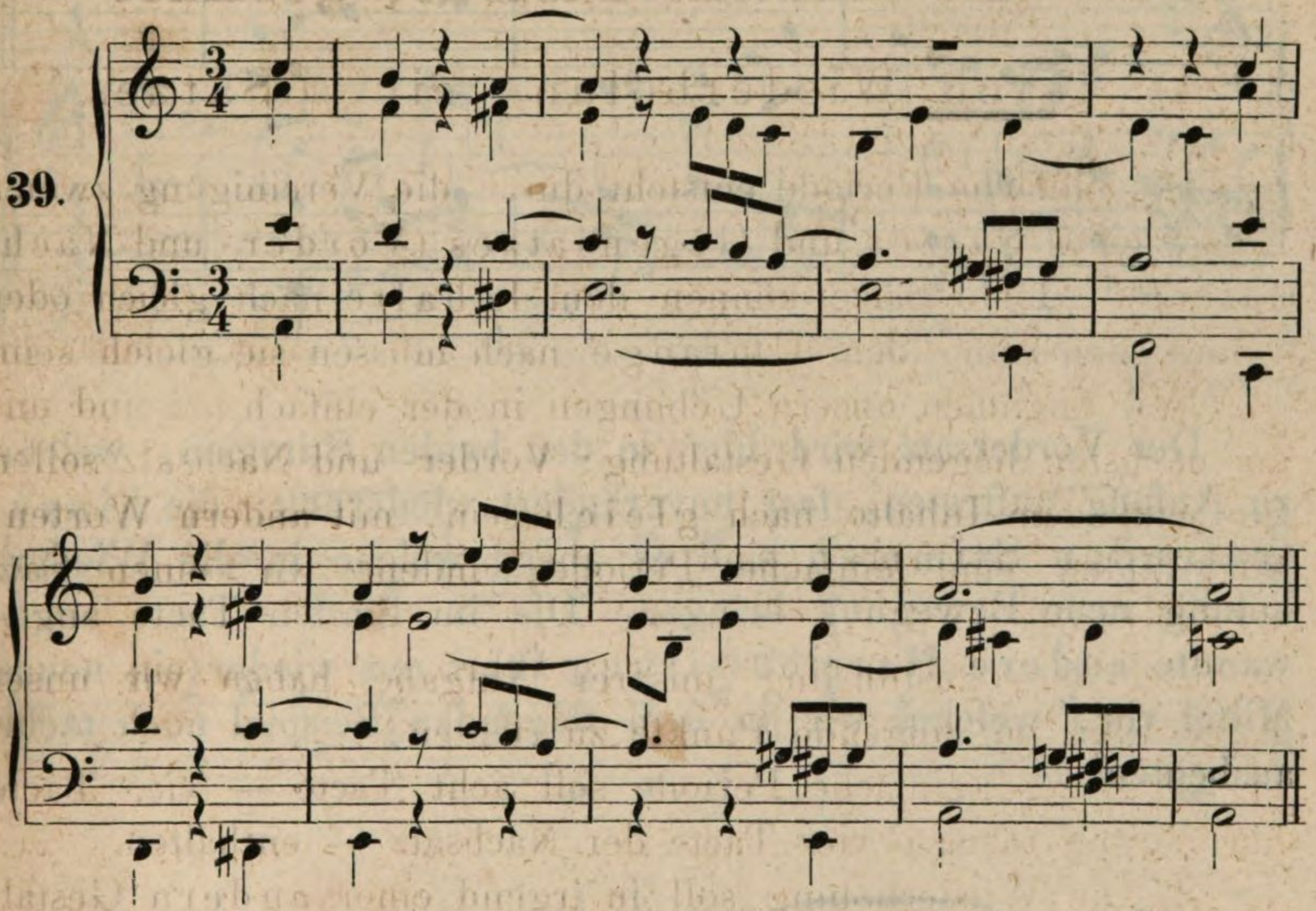
2) Die Wiederholung soll in irgend einer andern Gestalt auftreten. Eine leere Wiederholung würde zwar auch zur Bildung einer Periode ausreichen, wir würden aber nicht den Nutzen — einen Gedanken nämlich bei der Wiederholung gleichsam neu erscheinen zu lassen — aus dieser Uebung ziehen. Die Kunst bietet hierzu viele, leicht aufzufindende Mittel, von denen wir in den folgenden Beispielen einige an die Hand geben.

3) Um Vorder- und Nachsatz von einander zu trennen und unsere Periode zugleich abgerundet und als ein Ganzes erscheinen zu lassen, ist auf den Abschluss des Vordersatzes — (der Nachsatz schliesst stets mit einer vollkommenen ganzen Cadenz) — besonders noch zu achten. Derselbe kann zwar mit allen möglichen Cadenzen, für die vorliegende Aufgabe jedoch soll der Vordersatz entweder mit einer unvoll-

kommenen ganzen Cadenz, oder mit einem Trugschluss abschliessen; die Anwendung der übrigen Schlussarten werden wir erst im folgenden Abschnitte erörtern.

Hiernach wird es uns nicht schwer fallen, eine einfache Periode zu bilden, d. h. für jetzt: einen Satz von vier Tacten zu entwerfen, denselben mit einem von den beiden angedeuteten Schlüssen zu versehen und in einer andern Gestalt zu wiederholen.

39.

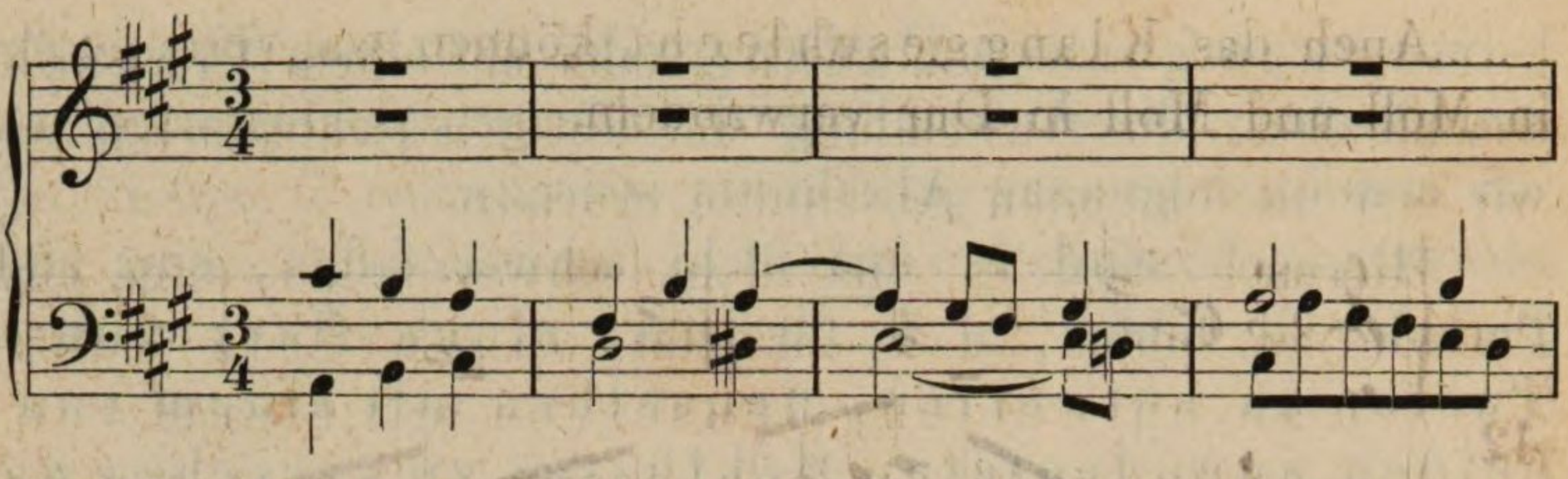


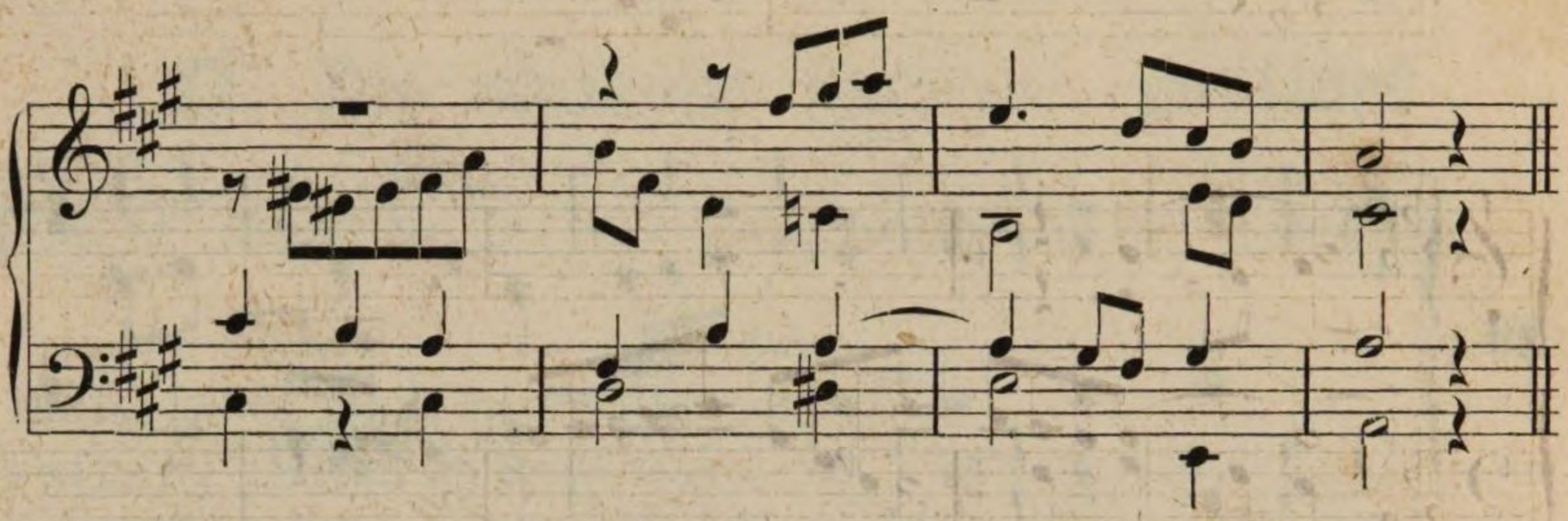
Der Vordersatz schliesst im vierten Tacte mit einer Trugcadenz. Darauf kehrt derselbe zwar nur mit geringen Aenderungen wieder, sie reichen jedoch hin, diesem Abschnitte eine andere Wendung zu geben; der Bass wiederholt seinen Gang in der tieferen Octave, der Alt wird im sechsten Tacte zum Sopran etc. —

Der angehängte Schluss ist eine Freiheit, die wir uns bei jeder Periode, wofern wir einen solchen für nöthig erachten, gestatten können.

In dieser Periode haben wir durch Versetzung und Verlegung der Stimmen Abwechslung in die Wiederholung gebracht. Ein anderes, noch wirksameres Mittel wollen wir in dem folgenden Beispiele anwenden.

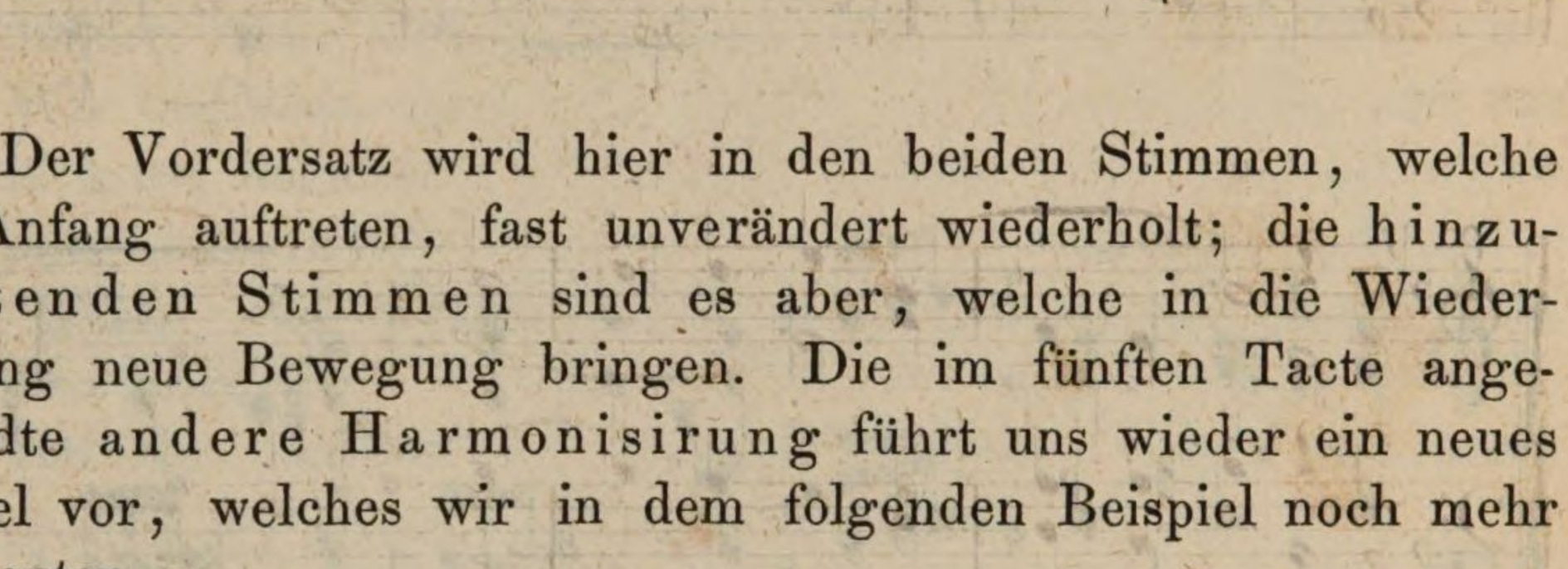
40.

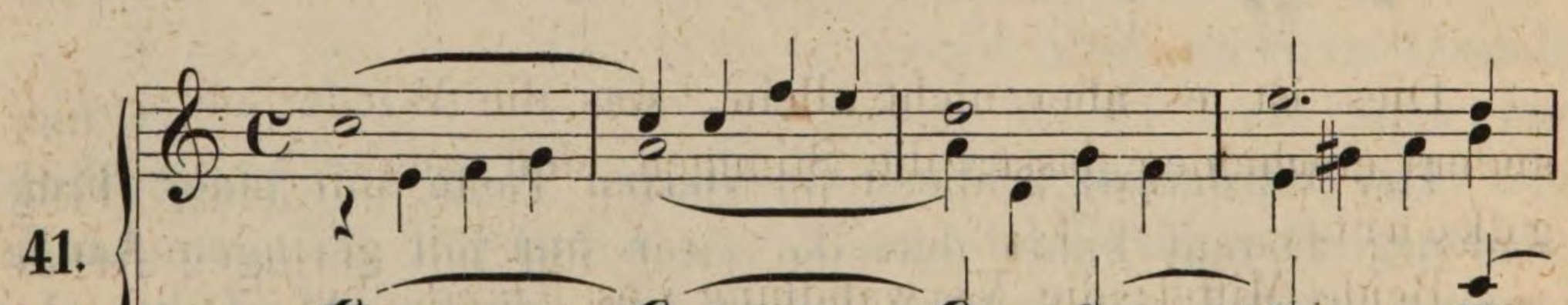




Der Vordersatz wird hier in den beiden Stimmen, welche zu Anfang auftreten, fast unverändert wiederholt; die hinzutretenden Stimmen sind es aber, welche in die Wiederholung neue Bewegung bringen. Die im fünften Tacte angewandte andere Harmonisirung führt uns wieder ein neues Mittel vor, welches wir in dem folgenden Beispiel noch mehr ausbeuten.

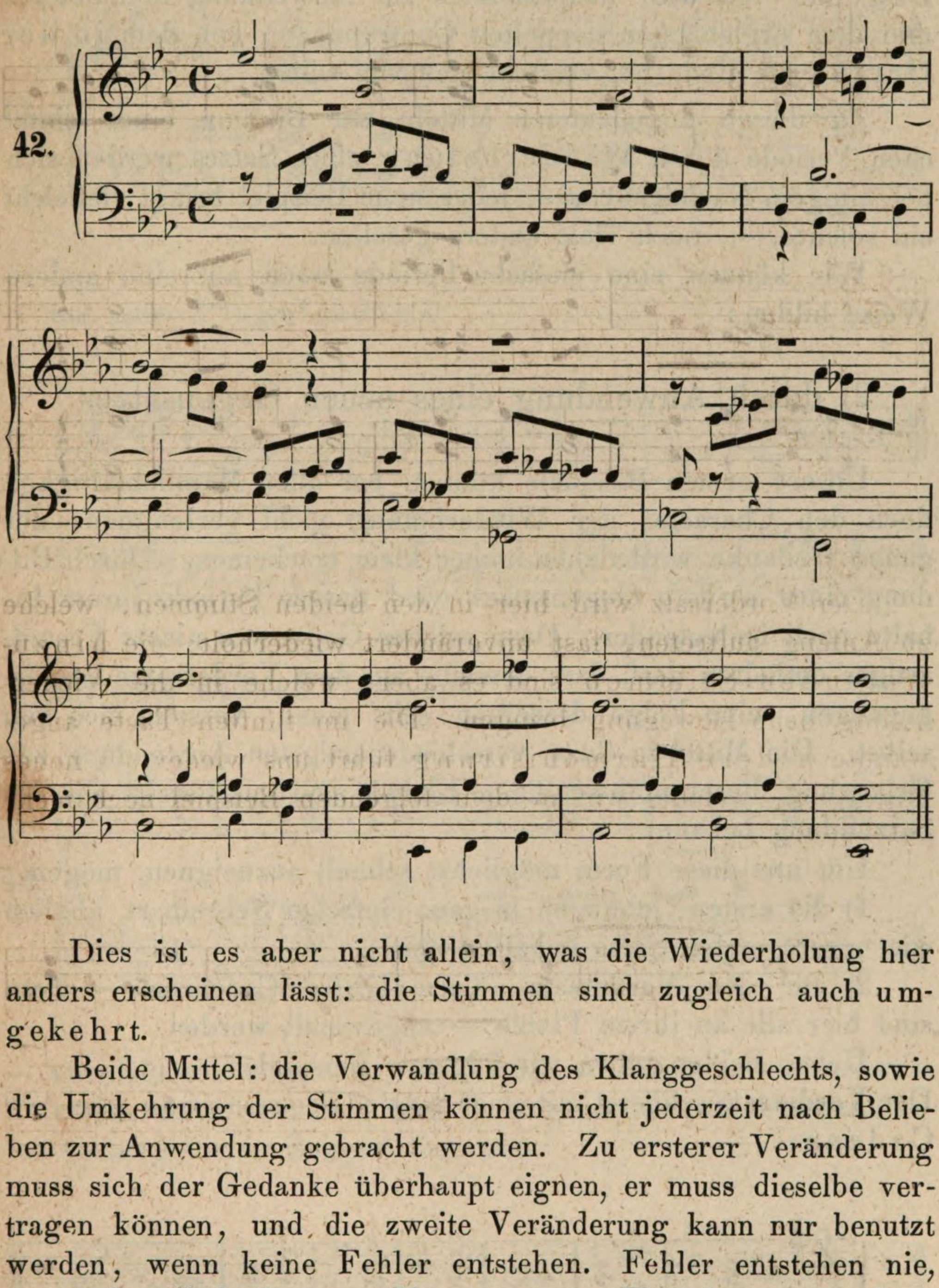
41.





Auch das Klanggeschlecht können wir verändern: Dur in Moll und Moll in Dur verwandeln.

42.



Dies ist es aber nicht allein, was die Wiederholung hier anders erscheinen lässt: die Stimmen sind zugleich auch umgekehrt.

Beide Mittel: die Verwandlung des Klanggeschlechts, sowie die Umkehrung der Stimmen können nicht jederzeit nach Belieben zur Anwendung gebracht werden. Zu ersterer Veränderung muss sich der Gedanke überhaupt eignen, er muss dieselbe vertragen können, und die zweite Veränderung kann nur benutzt werden, wenn keine Fehler entstehen. Fehler entstehen nie, wenn der Gedanke von Haus aus zur Umkehrung angelegt, also im doppelten Contrapuncte entworfen ist. Aber auch ohne die Vorschriften der Lehre vom doppelten Contrapuncte werden wir von der Umkehrung der Stimmen — gelegentlich — Gebrauch machen können, wenn wir etwa in der Umkehrung

sich zeigende Fehler (falsche Fortschreitungen, als Quinten etc.) — natürlich dann auch in der Anlage selbst — verbessern. Dass hier von dem hauptsächlich zur Anwendung kommenden und dem ergiebigsten doppelten Contrapuncte, von dem in der Octave die Rede ist, versteht sich von selbst.

Zu diesen angedeuteten Mitteln zur Bildung einer einfachen Periode durch Wiederholung eines Satzes werden sich bei einigem Nachdenken, — jedes neue Beispiel bringt vielleicht ein solches, — noch viele andere gesellen.

Wir können eine einfache Periode noch auf eine andere Weise bilden:

2) durch Anwendung eines neuen Gegensatzes.

Unsere ersten Beispiele können bei aller Mannichfaltigkeit doch den Character der Wiederholuug nicht verleugnen: der ganze Gedanke wird daher immer klein erscheinen. Durch Bildung eines neuen Gegensatzes wird unsere Periode ihrem Inhalte nach bedeutender. Dass solcher Gegensatz nichts Fremdartiges enthalten darf, dass derselbe aus dem Vordersatze hervorgegangen, eine Folge desselben sein muss, versteht sich von selbst. Die Mittel in ihrer verschiedenartigsten Anwendung zur Erlangung dieser nothwendigen Einheit sind uns bereits aus der Satzbildung bekannt.

Um uns diese Form möglichst schnell anzueignen, mögen

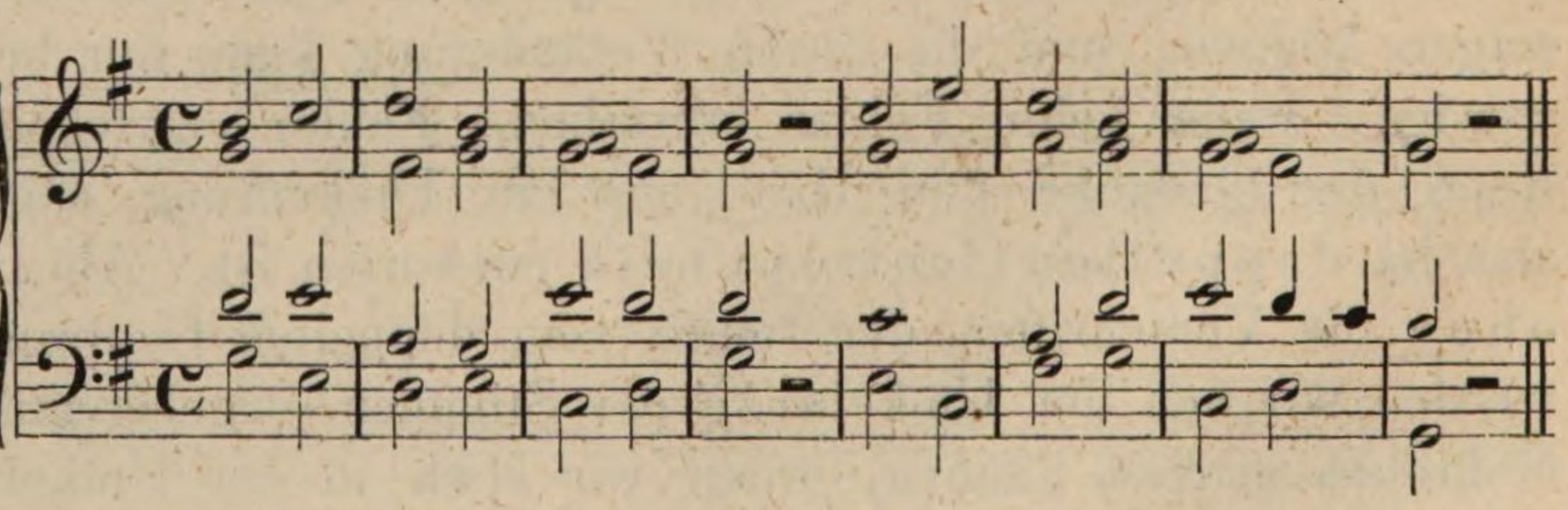
1) die ersten Uebungen in ganz einfacher Schreibart, ähnlich wie unsere ersten Sätze gehalten und

2) für den Vordersatz sämmtliche Cadenzen — diese sind hier alle an ihrem Platze — angewandt werden.

Ueber Beides geben wir folgende Beispiele:

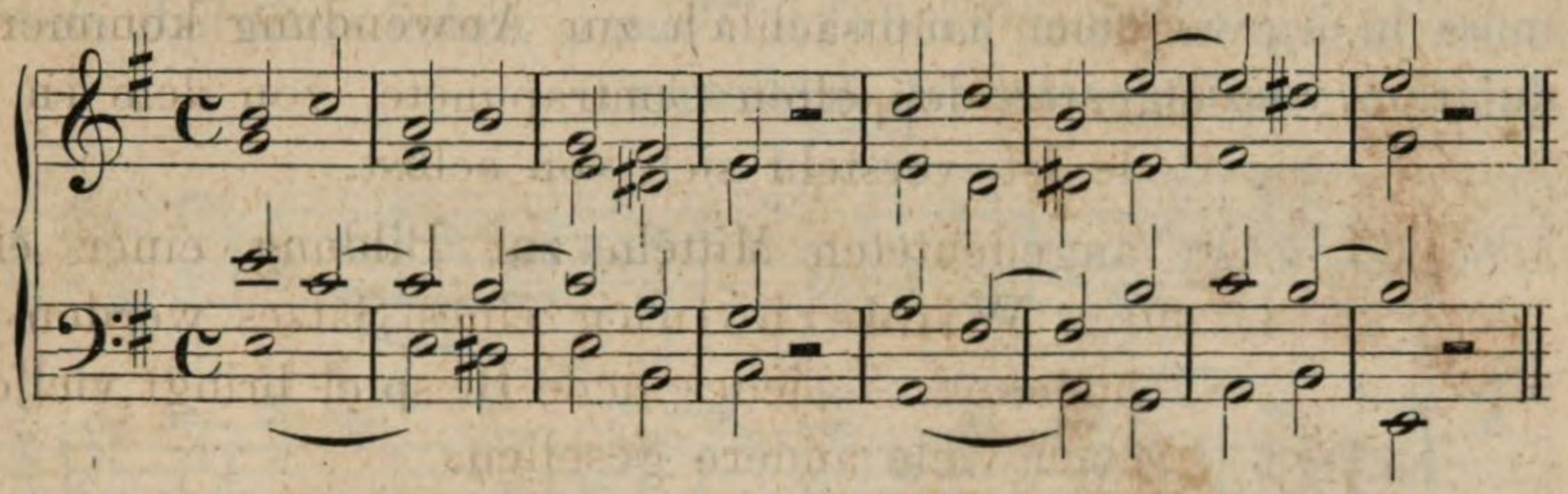
Der Vordersatz schliesst mit einer unvollkommenen ganze Cadenz:

43.



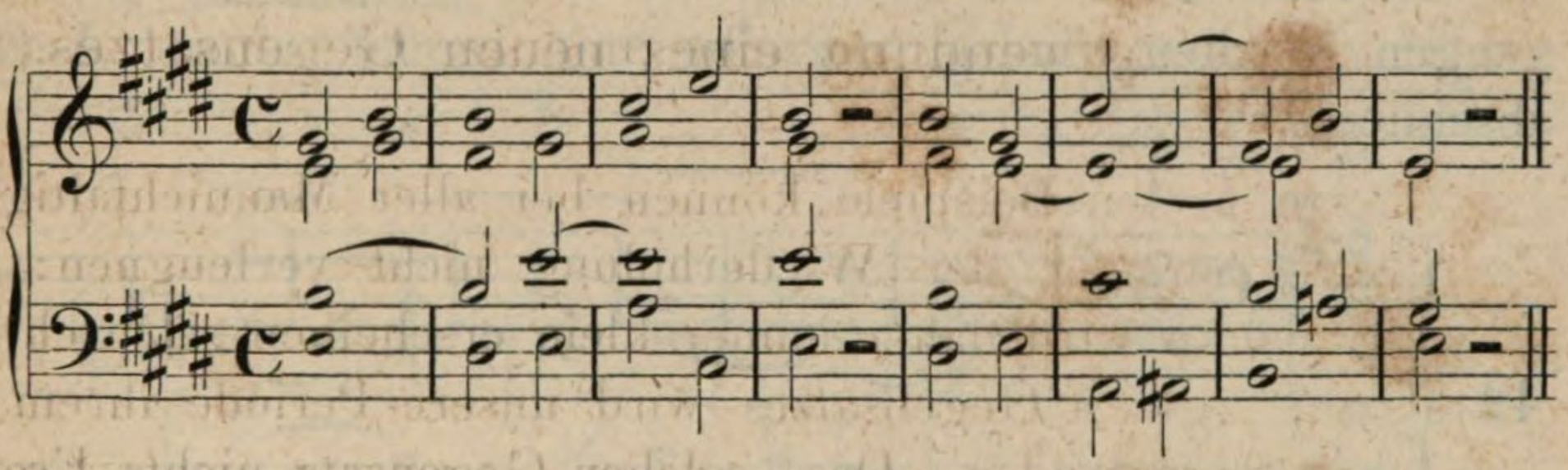
— mit einer Trugcadenz:

44.



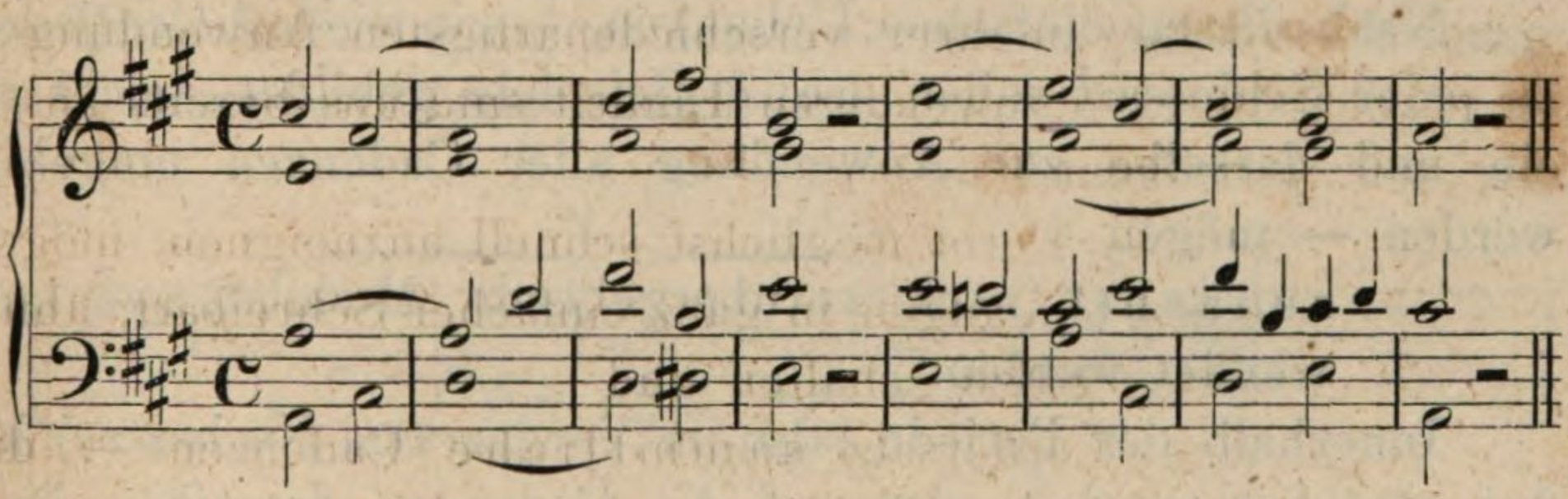
— mit einer Plagalcadenz:

45.



— mit einer halben Cadenz:

46.

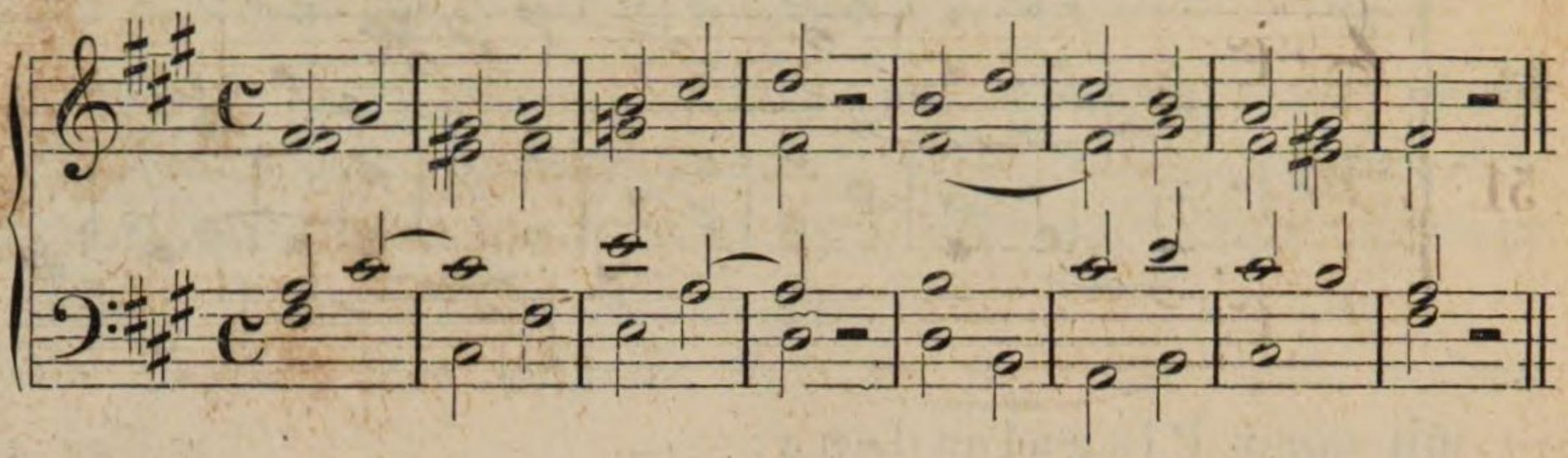


— ebenfalls mit einer halben Cadenz, aber in einer andern Tonart, wozu wir, um diese Cadenz recht deutlich zu zeigen, das vorhergehende Beispiel benutzen:

47.

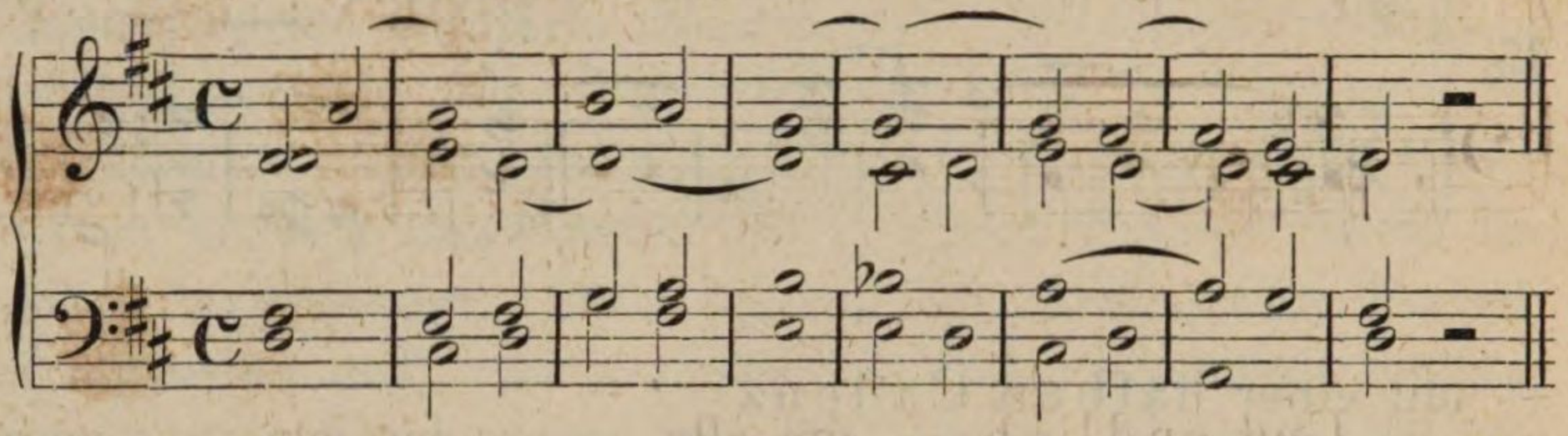
— mit einer vollkommenen ganzen Cadenz; in diesem Falle kann der Vordersatz nicht in der Grundtonart, sondern muss in irgend einer andern Tonart, wobei natürlich eine Modulation vorausgesetzt ist, schliessen:

48.



Endlich kann die Cadenz bei dem Vordersatze ganz umgangen werden, indem derselbe mit irgend einem Accorde abschliesst:

49.

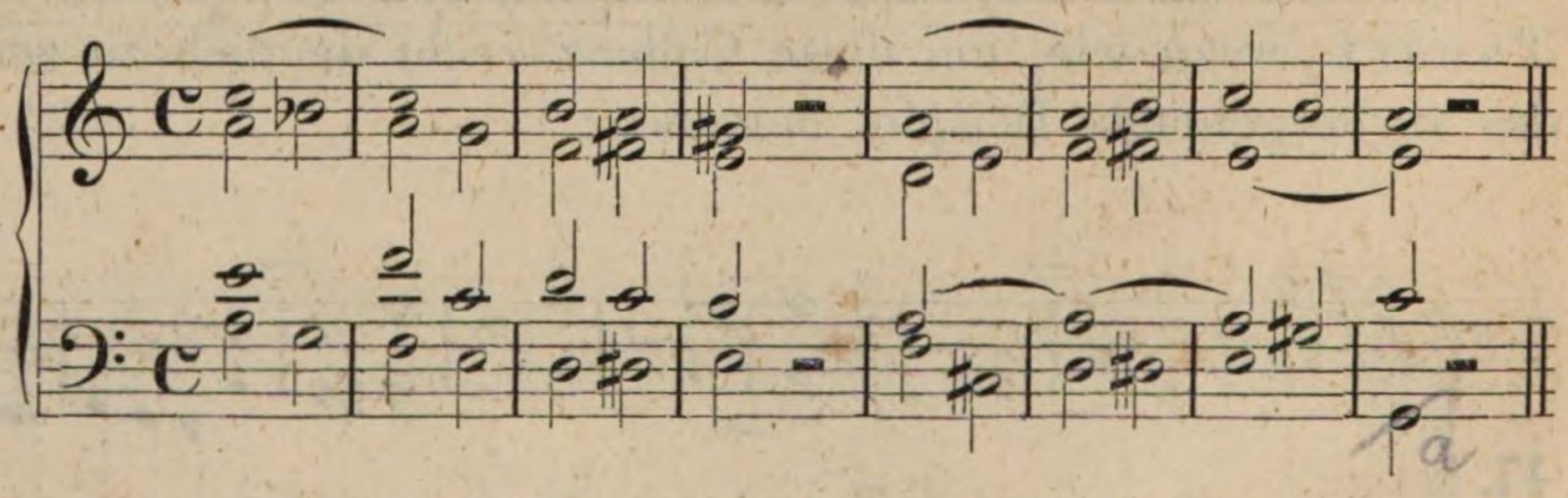


Nach diesen einfachen Uebungen — wir wiederholen jedoch: zu jeder Schlussart sollen neue Beispiele gebildet, nicht etwa ein und dasselbe zur Anwendung aller Cadenzen umgebildet werden — mögen

zunächst noch vorübergehende Modulationen angewendet werden.

Innerhalb der Periode (also im Vorder- und Nachsatze) kann frei modulirt werden, nur auf die Cadenzen derselben ist zu achten, z. B.

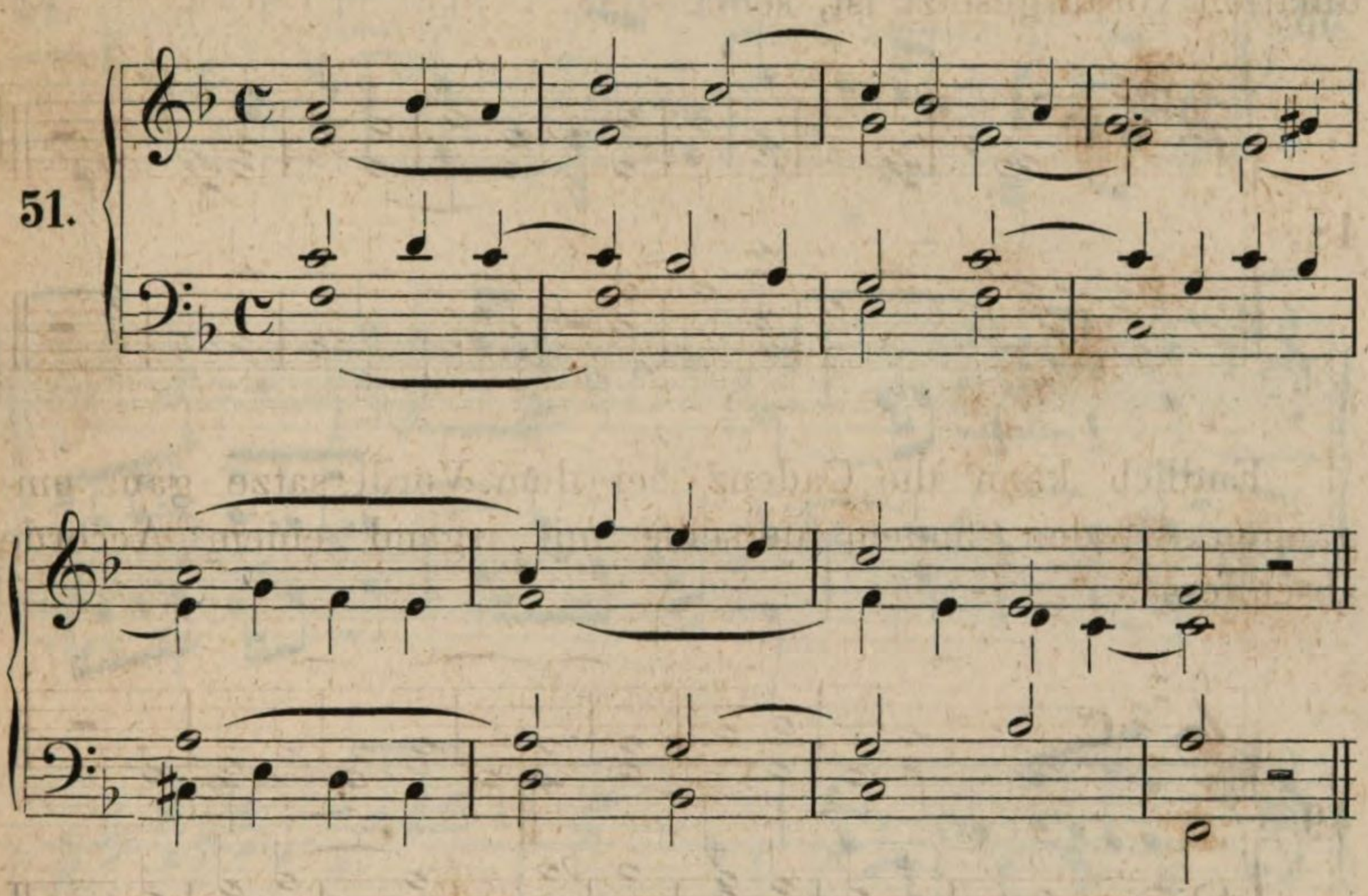
50.



In dieser Uebung kann natürlich auch jede Cadenz — die Modulation wird für jeden einzelnen Fall dieselbe schon bestimmen — benutzt werden.

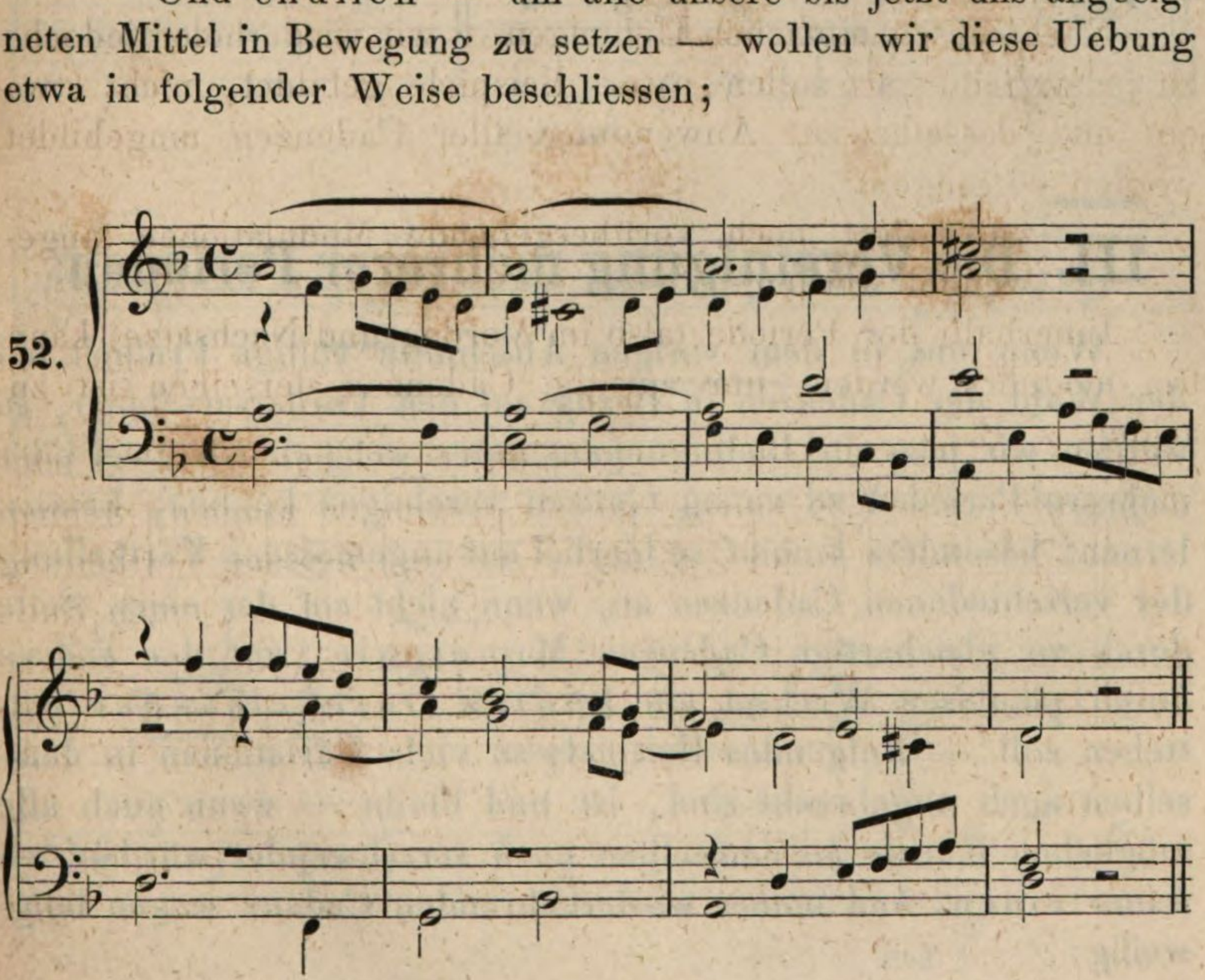
Sodann mag die Uebung mit reicherer Ausstattung der Stimmen (melodischer gehalten) fortgesetzt werden:

51.

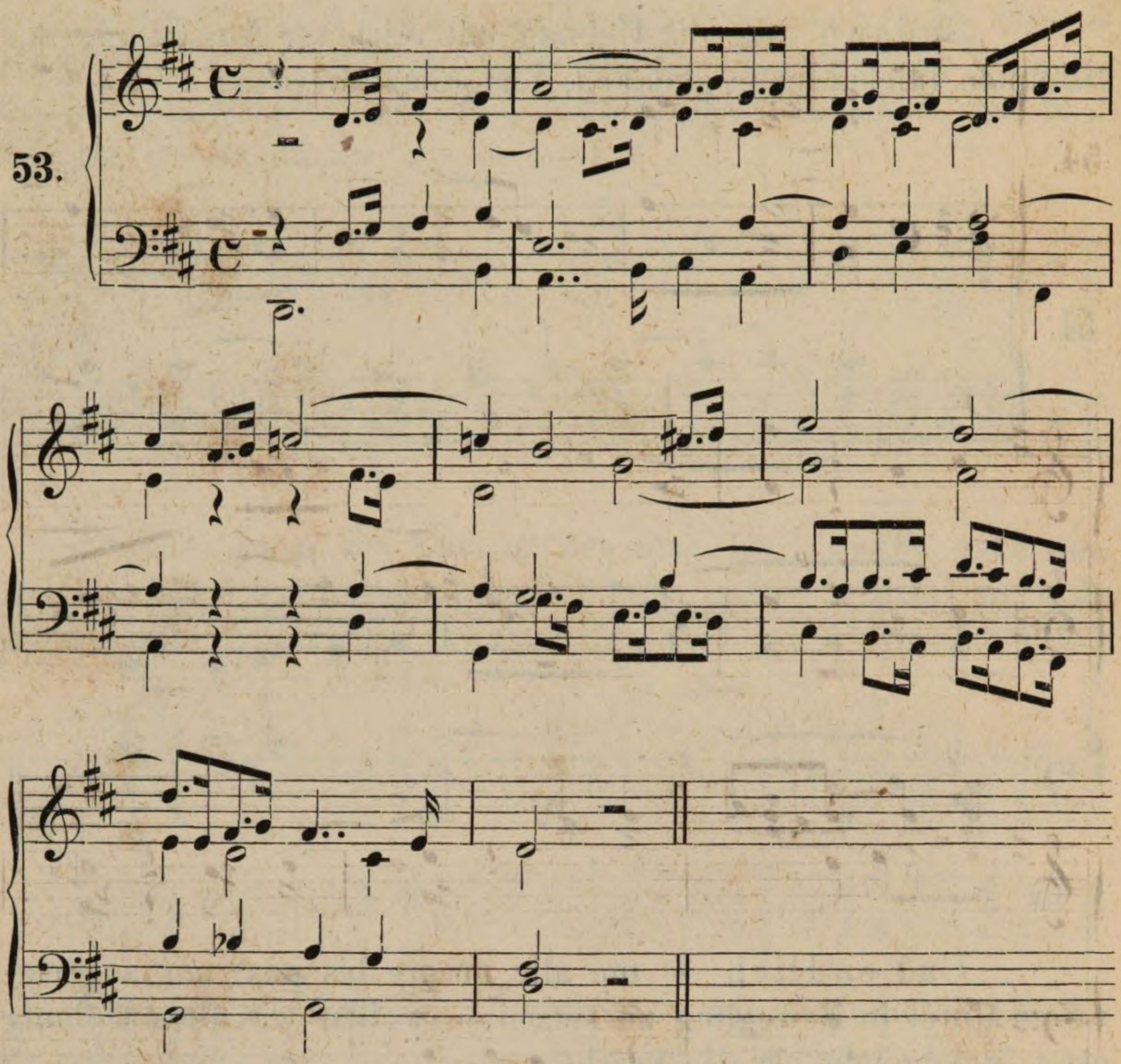


Und endlich — um alle unsere bis jetzt uns angeeigneten Mittel in Bewegung zu setzen — wollen wir diese Uebung etwa in folgender Weise beschliessen;

52.



53.



III. Die Vereinigung mehrerer Perioden.

Wenn uns in dem vorigen Abschnitte völlige Freiheit bei der Wahl der Cadenzen in Bezug auf den Vordersatz blieb, so werden wir jetzt die Bedingungen, unter welchen wir zwei oder mehrere Perioden zu einem Ganzen vereinigen können, kennen lernen: besonders kommt es hierbei auf angemessene Vertheilung der verschiedenen Cadenzen an, wenn nicht auf der einen Seite durch zu gleichartige Cadenzen Monotonie, auf der andern durch planlosen Wechsel ein buntes Durcheinander entstehen soll. — Folgendes Beispiel, so viele Variationen in demselben auch angebracht sind, ist und bleibt — wenn auch alle möglichen Künste an demselben noch versehwendet würden, — seiner einen, und immer wiederkehrenden Cadenz wegen langweilig:

54.

f

p

f

Ped.

p

Man.

f

Ped.

Ein Beispiel der andern fehlerhaften Art erlassen wir uns: dasselbe würde noch unerquicklicher ausfallen.

Zwei oder mehrere Perioden werden ein Ganzes bilden, wenn die folgenden Perioden eine nothwendige Folge der vorangegangenen sind. (Mehrere vereinigte Perioden stehen also in demselben Verhältniss, als Vorder- und Nachsatz in der einfachen Periode: dort galt der Grundsatz im Kleinen, hier haben wir ihn im Grossen anzuwenden). Desshalb müssen vereinigte Perioden auch äusserlich durch die Cadenzen wohl geschieden — oder, ebenso richtig ausgedrückt, wohl verbunden werden.

Ebenso unmöglich, als zwecklos wäre es, eine bestimmte Norm für die Folge der verschiedenen Cadenzen aufstellen zu wollen; wir geben dafür einige Andeutungen, nach denen sich die Mannichfaltigkeit in der Anwendung der verschiedenen Cadenzen von selbst ergeben wird.

Wir wollen zunächst zwei Perioden mit einander verbinden.

Der letzten Cadenz gedenken wir hierbei nicht; wir wissen, dass diese (wie bei jedem Tonstück) eine vollkommene ganze in der Grundtonart sein muss.

Richten wir nun unser Augenmerk auf den Abschluss der ersten Periode, so könnte diese z. B.

in **Dur** mit einer unvollkommenen ganzen Cadenz in der Grundtonart, oder in der Durtonart der Dominante,

in **Moll** auch mit einer unvollkommenen ganzen Cadenz in der Grundtonart, oder in der Molltonart der Dominante, oder in der Paralleltonart abschliessen.

Alle diese Schlüsse könnten wir wegen ihres innigen Zusammenhangs mit der Grundtonart zunächst wählen; dann aber könnten wir auch ebenso die andern nächstverwandten Tonarten benutzen.

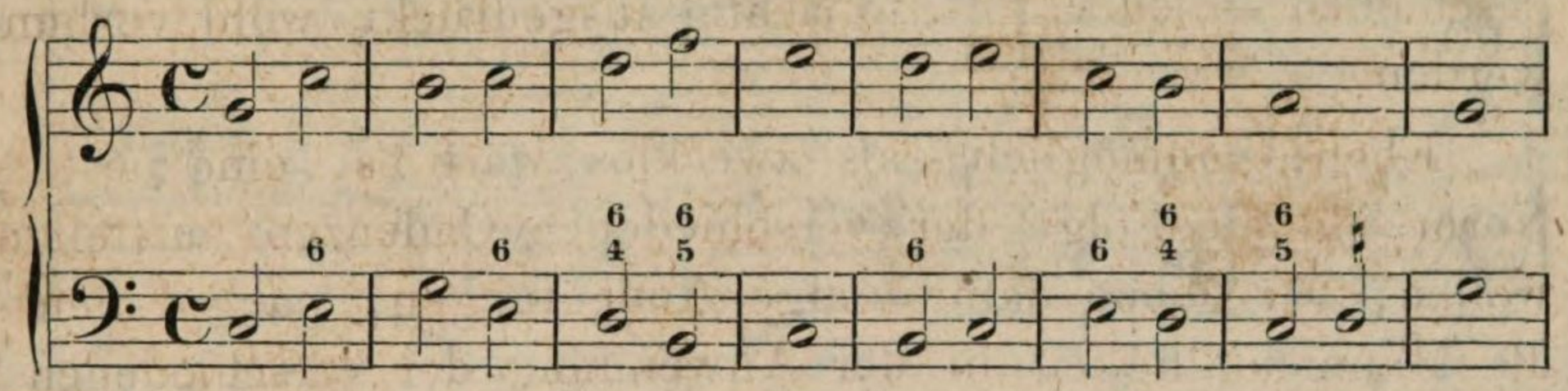
Aus diesem ersten Anhalt können wir schon die grosse Mannichfaltigkeit abnehmen, welche sich in der Anwendung der Schlüsse darbietet.

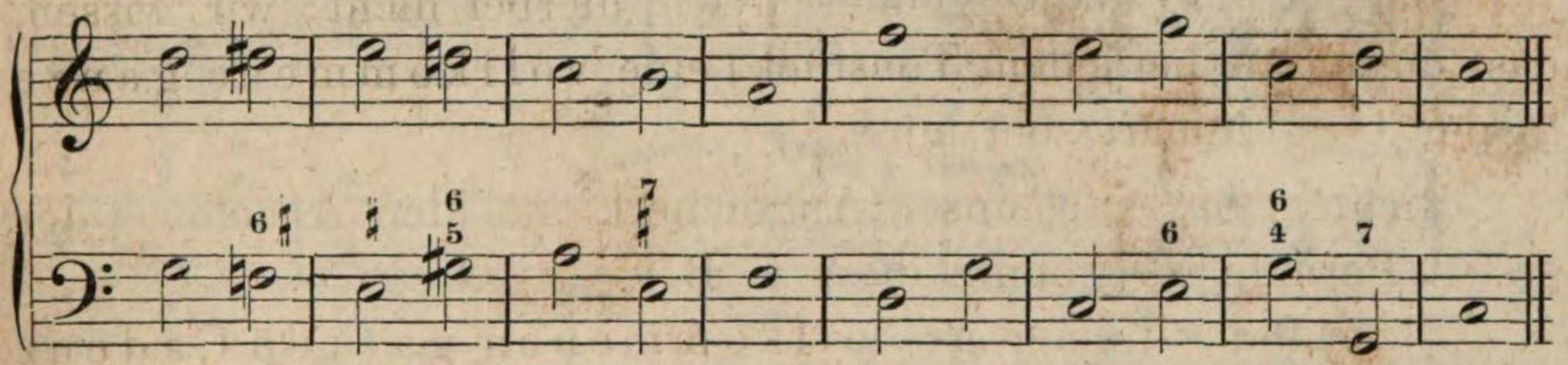
Was nun den Vordersatz der ersten Periode betrifft, so kann derselbe mit jeder beliebigen Cadenz schliessen, dagegen aber müsste bei dem Vordersatze der zweiten Periode — um die nöthige Abwechslung durch die Schlüsse hervorzu-

bringen — eine Cadenz in einer Tonart gewählt werden, welche in den vorangegangenen Cadenzen noch nicht berührt ist.

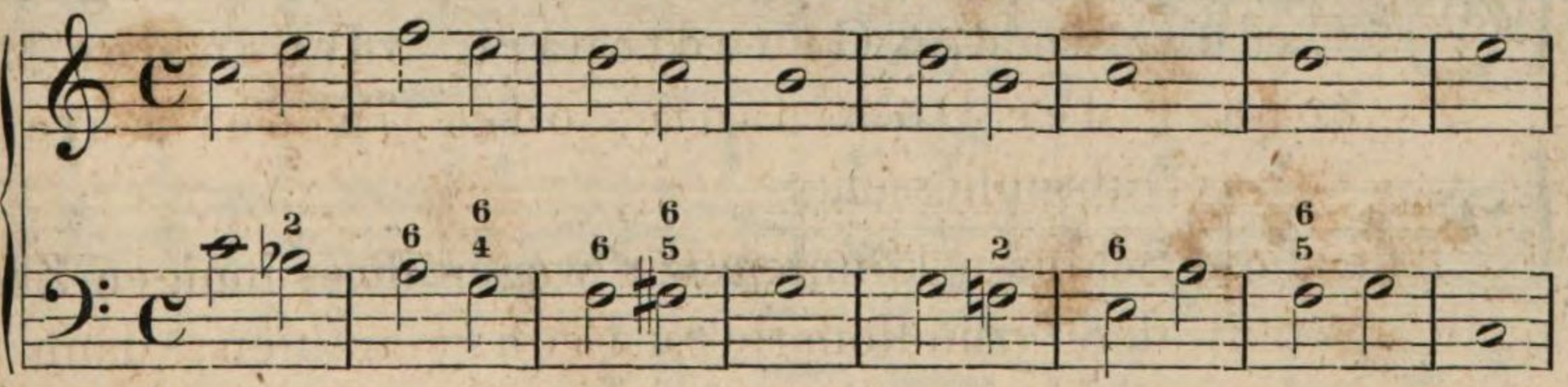
Die erste Uebung in der Verbindung zweier Perioden mag in der einfachsten Weise, etwa wie folgende Entwürfe, welche zum Vergleich mit den gegebenen Bemerkungen dienen mögen, vorgenommen werden; denn es kommt uns zunächst wieder darauf an, bald Gewandtheit in dieser neuen Form zu erlangen.

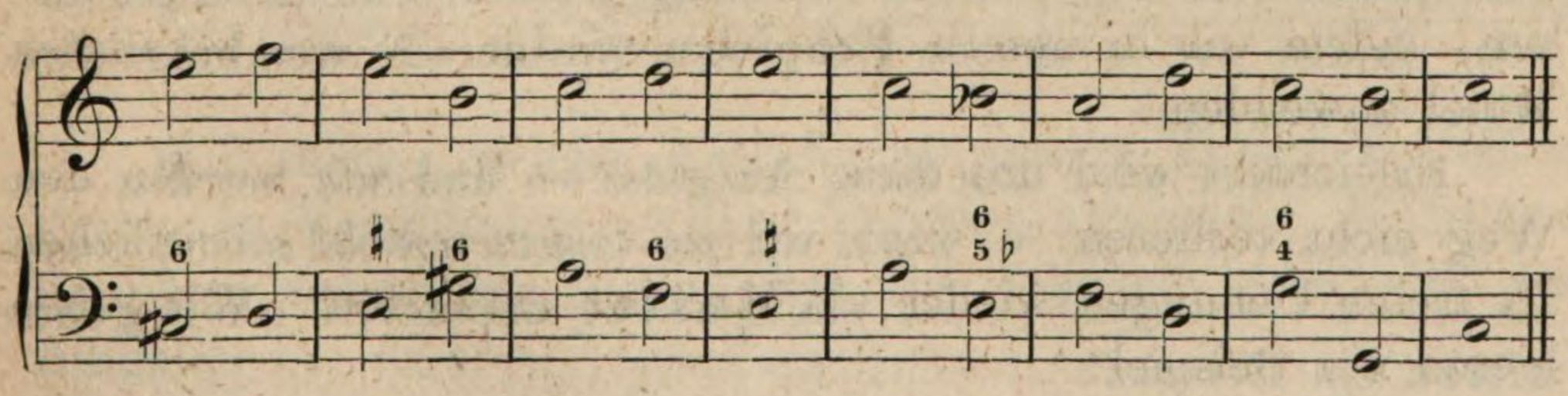
55.



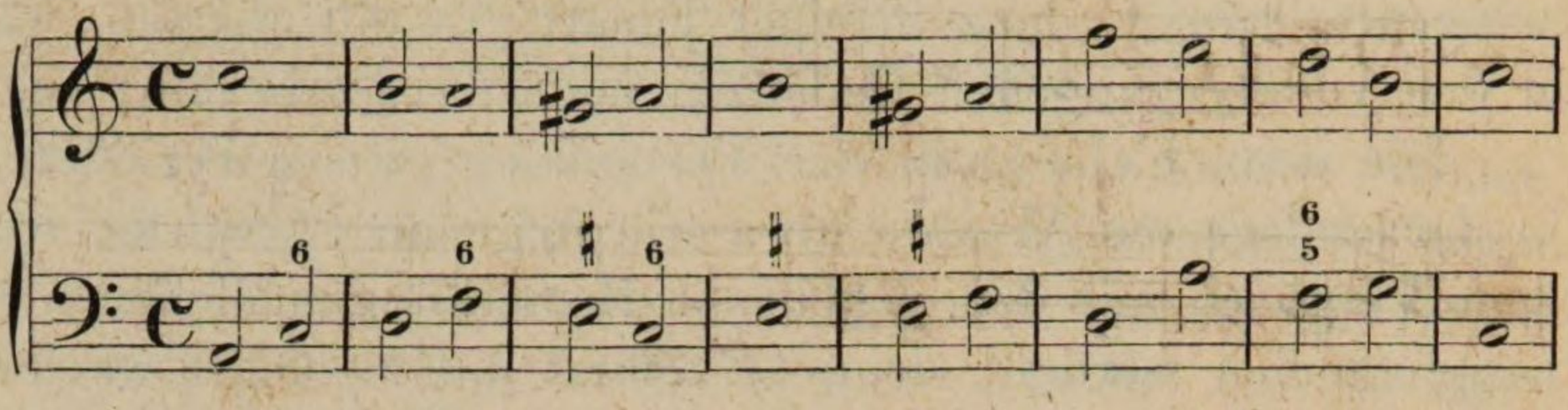


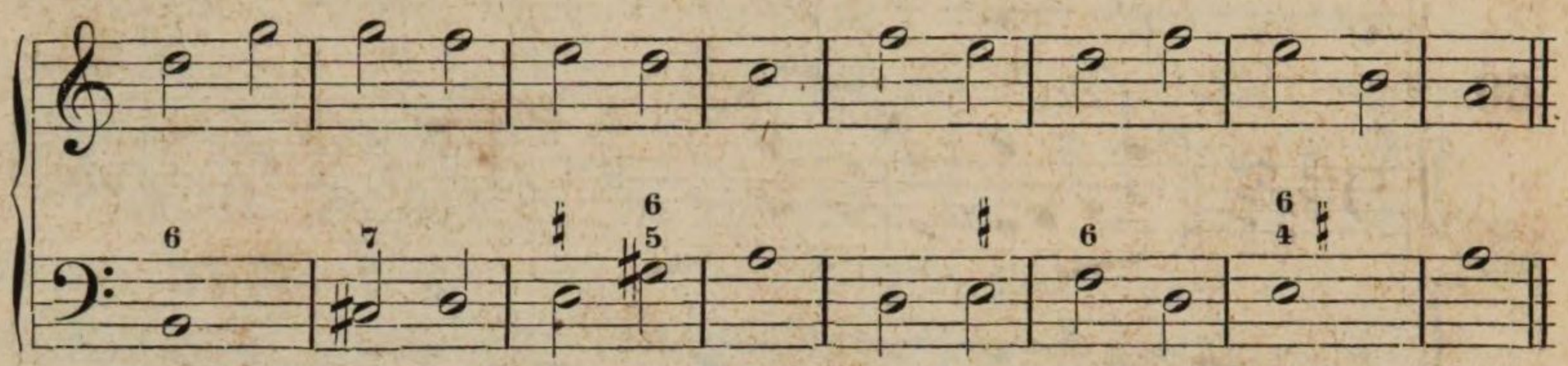
56.



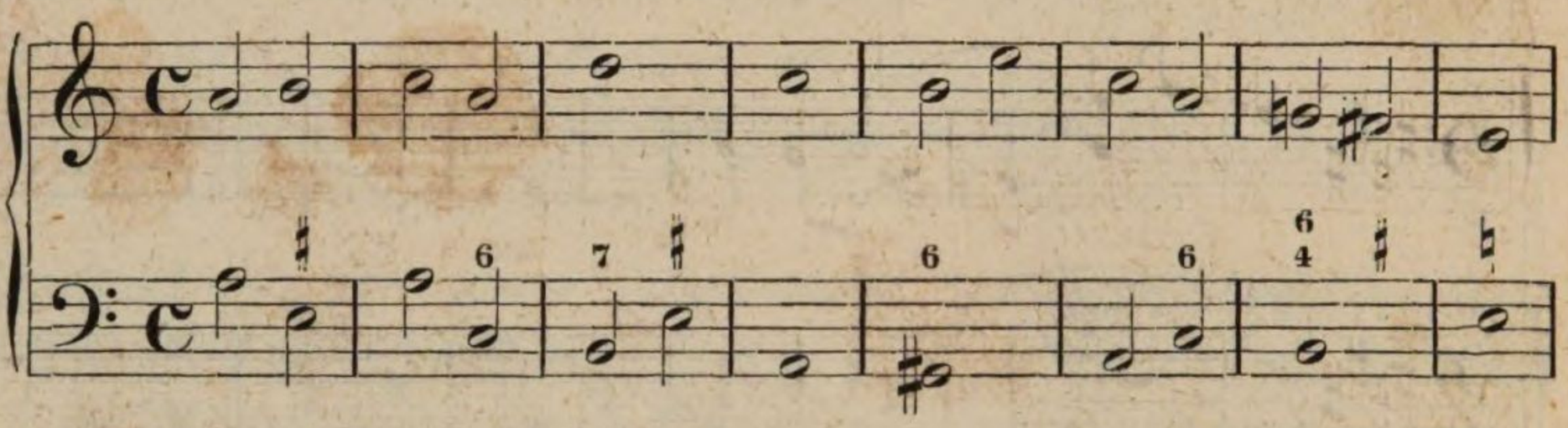


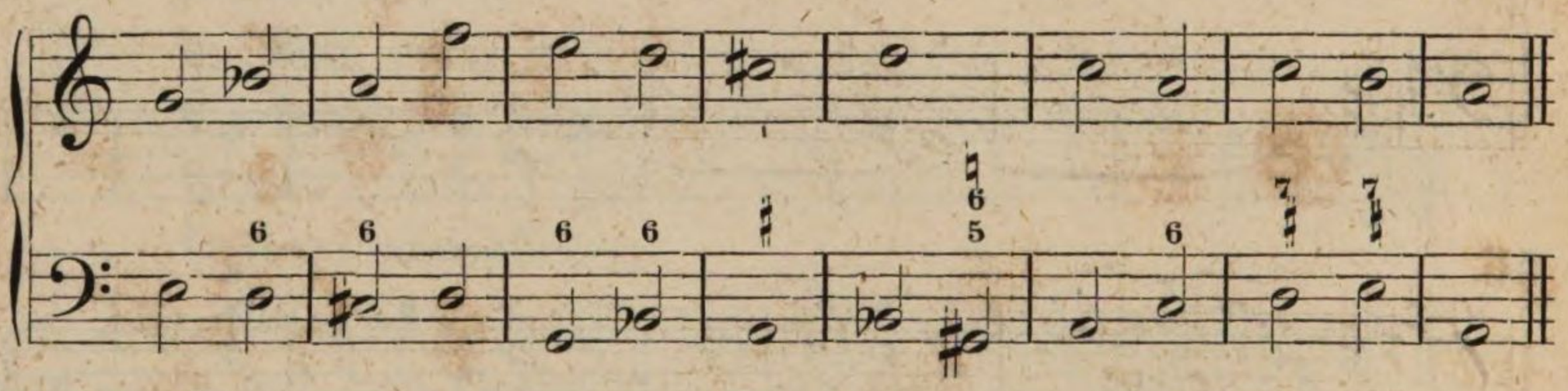
57.





58.

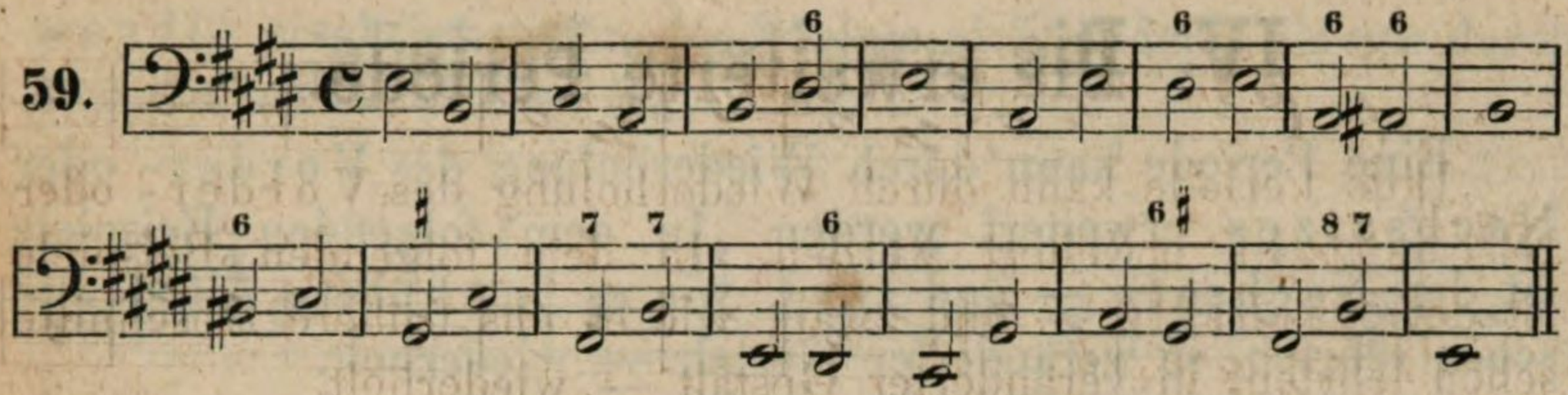




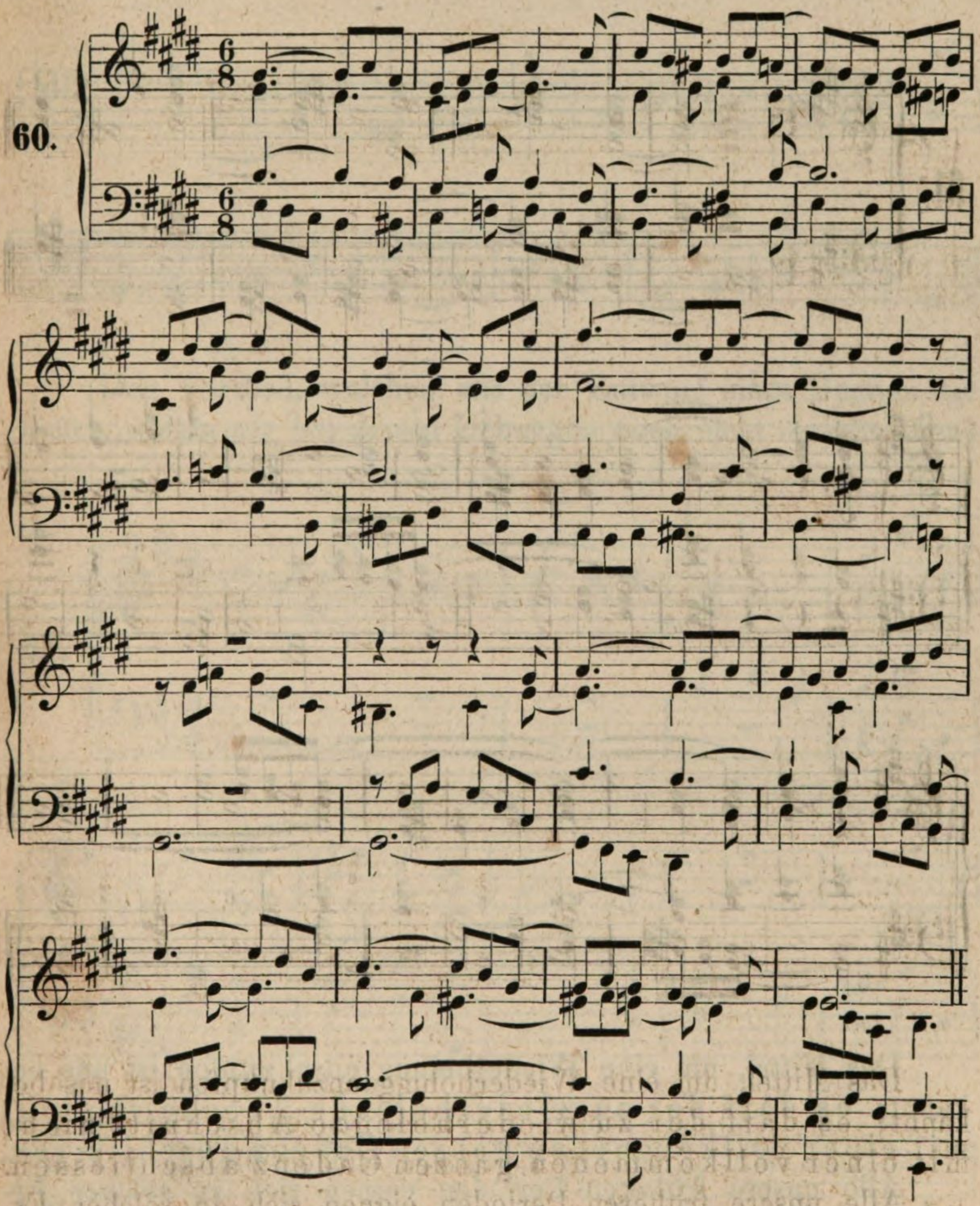
Dann aber darf die Uebung mit diesen Entwürfen nicht zu Ende sein, vielmehr wollen wir allen Nutzen aus derselben ziehen, indem wir in unsern Beispielen wieder alle uns bekannten Mittel anwenden.

Erleichtert wird uns diese Aufgabe — und wir werden den Weg nicht verlieren — wenn wir zu unsern sowohl schriftlichen als freien Uebungen wieder ein Muster entwerfen. Wir geben hierzu ein Beispiel:

59.



60.

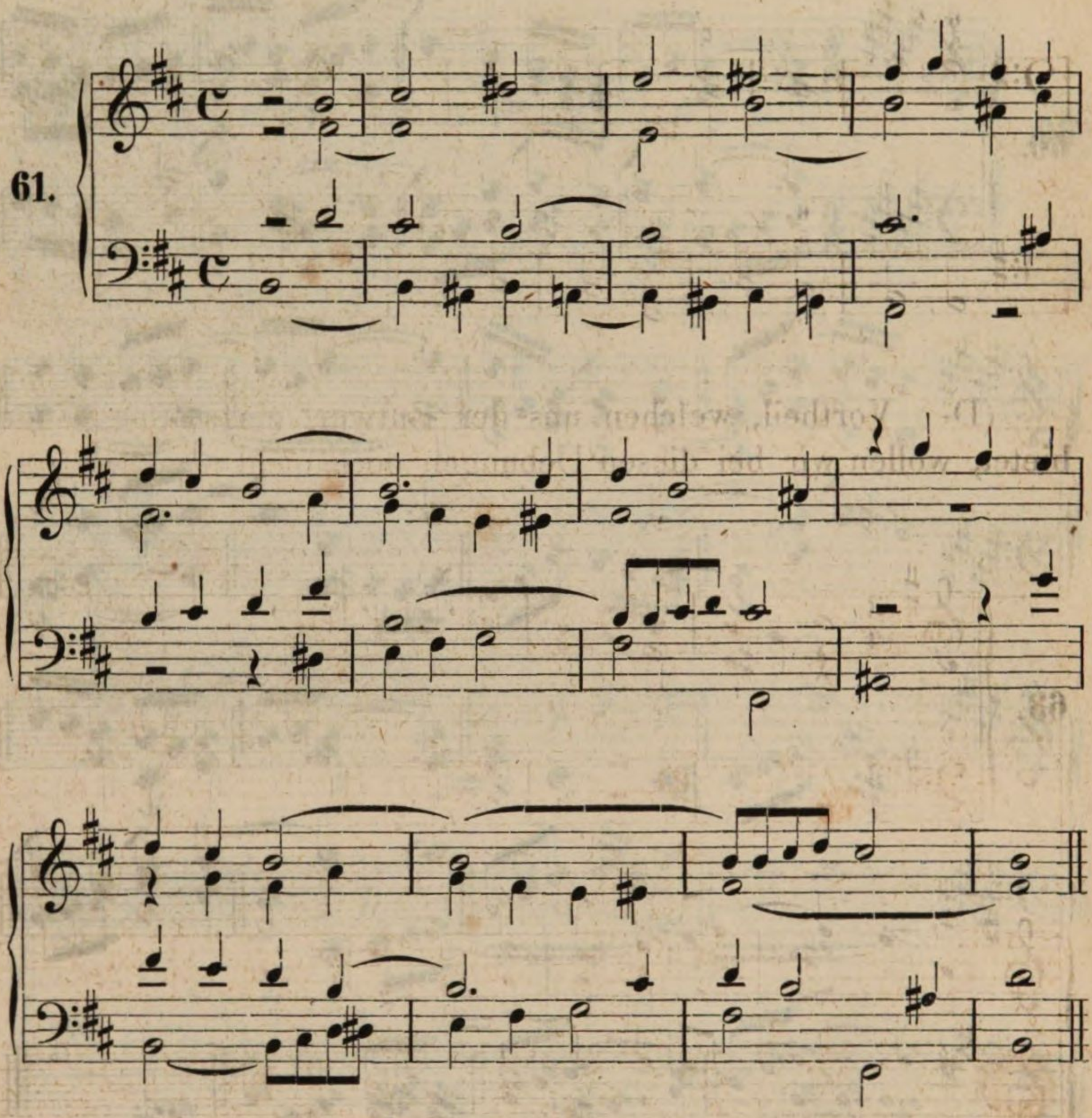


Wir sehen, welche Ausdehnung unsere Tonstücke schon durch die Vereinigung zweier Perioden gewinnen. Mehrere Perioden zusammenzufügen, hat der folgende Abschnitt zur Aufgabe.

IV. Die erweiterte Periode.

Eine Periode kann durch Wiederholung des Vorder- oder Nachsatzes erweitert werden. In dem folgenden Beispiele ist der Nachsatz — und zwar, wie es uns frühere Abschnitte schon lehrten, in veränderter Gestalt — wiederholt.

61.

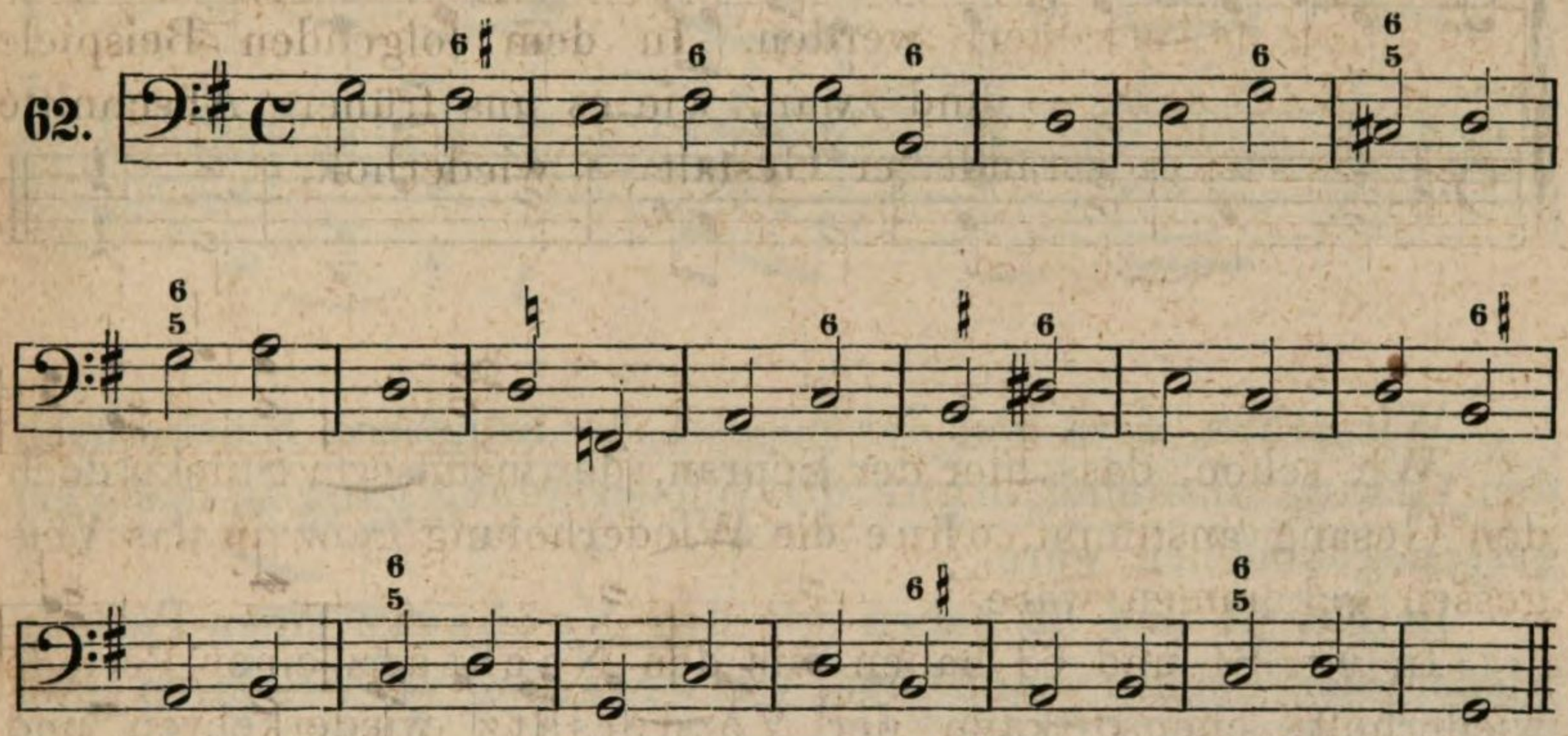


Das Mittel, um eine Wiederholung anzuknüpfen ist uns bekannt; es darf der zu wiederholende Abschnitt nicht mit einer vollkommenen ganzen Cadenz abschliessen.

Alle unsere früheren Perioden eignen sich zu solcher Erweiterung; allein es kann uns nicht daran liegen, unsere Periode überhaupt nur zu verlängern, und wenn es auch in der interessantesten Weise geschähe, vielmehr findet solche Wiederholung nur in dem Falle ihre volle Rechtfertigung, wenn sie als noth-

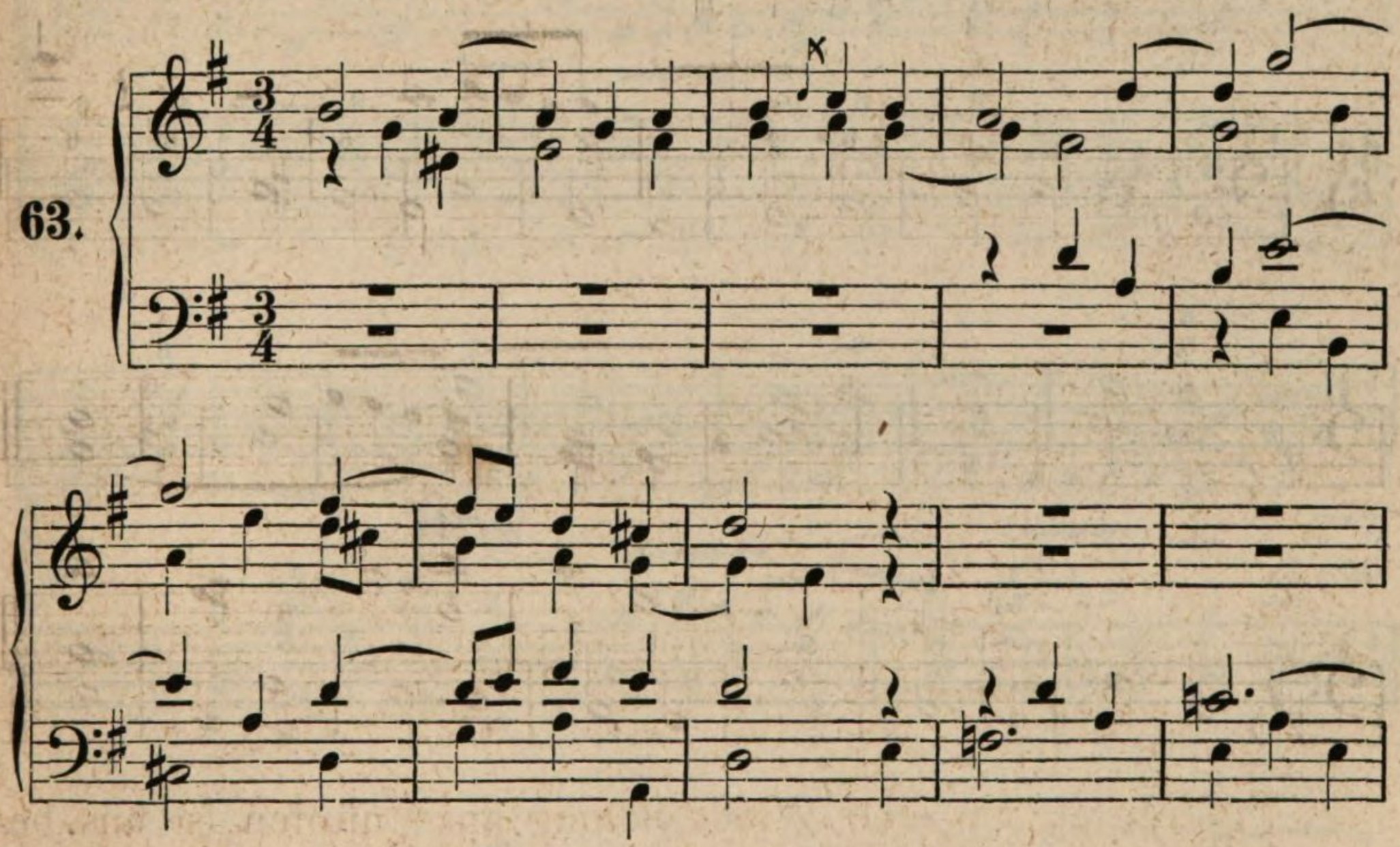
wendig erscheint, wenn der Schluss nicht anders, als nur durch dieselbe herbeizuführen ist, — wie z. B.

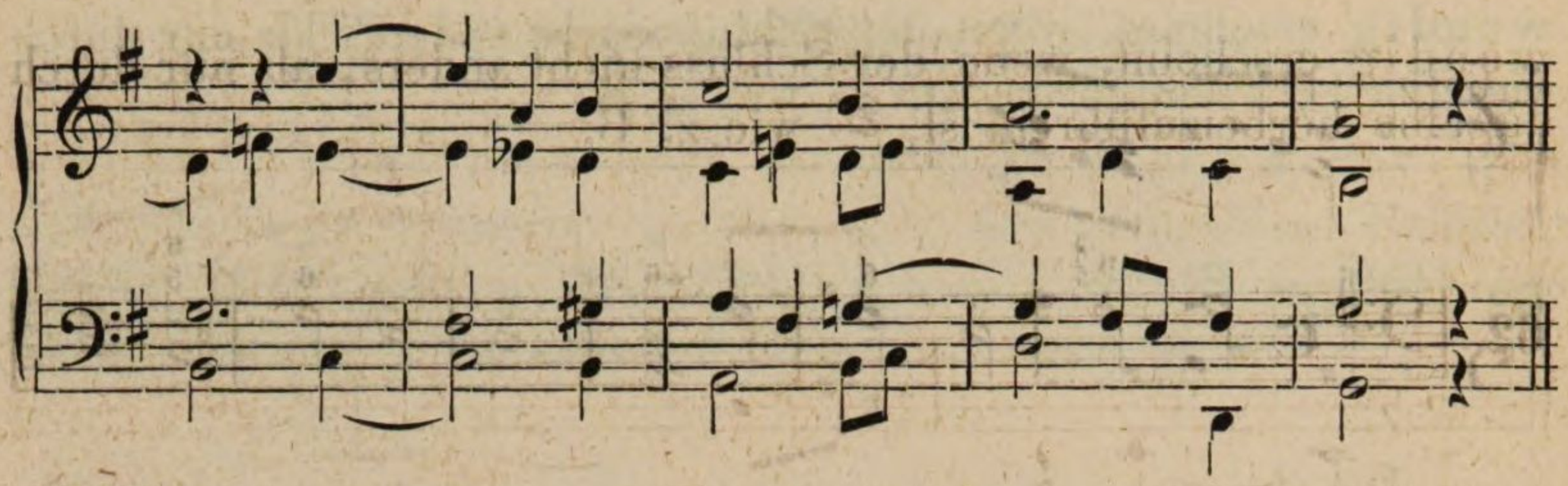
62.



(Den Vortheil, welchen uns der Entwurf eines Musters dar bietet, wollen wir bei diesen Uebungen noch nicht verschmähen)

63.



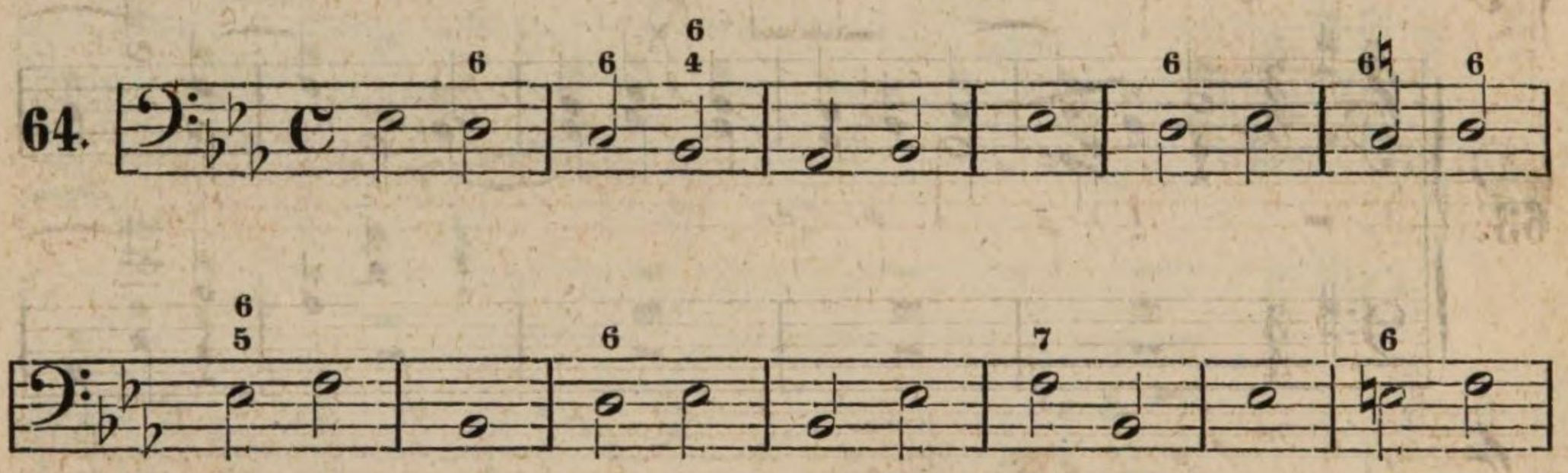


Wir sehen, dass hier der Sopran, der in unserm Stücke doch den Gesang anstimmt, ohne die Wiederholung ganz in das Vergessen gekommen wäre.

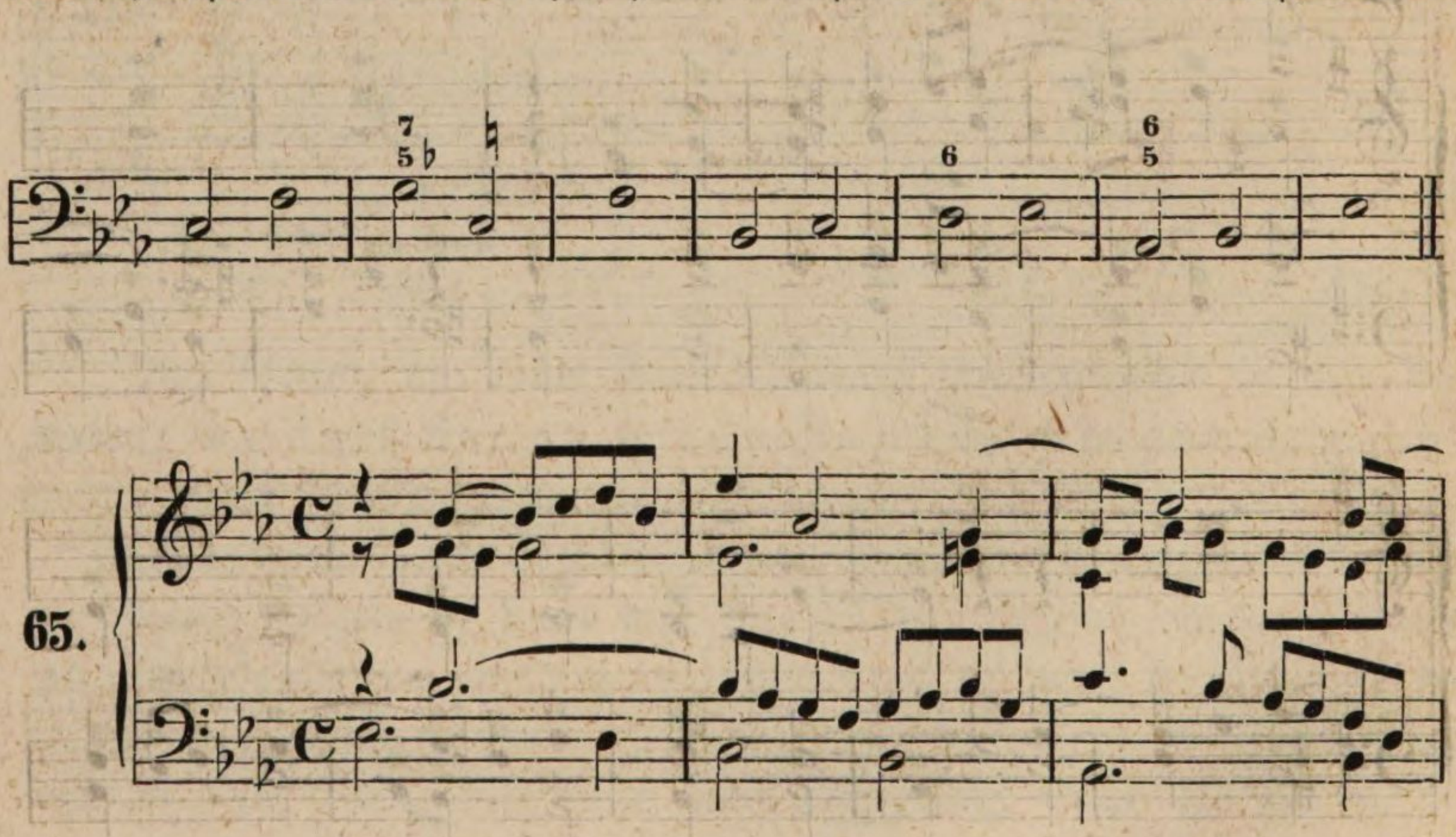
In Nr. 61 und 63 haben wir den Nachsatz einer Periode wiederholt; ebenso kann der Vordersatz wiederkehren und in derselben, oder in einer andern (am besten nächstverwandten) Tonart.

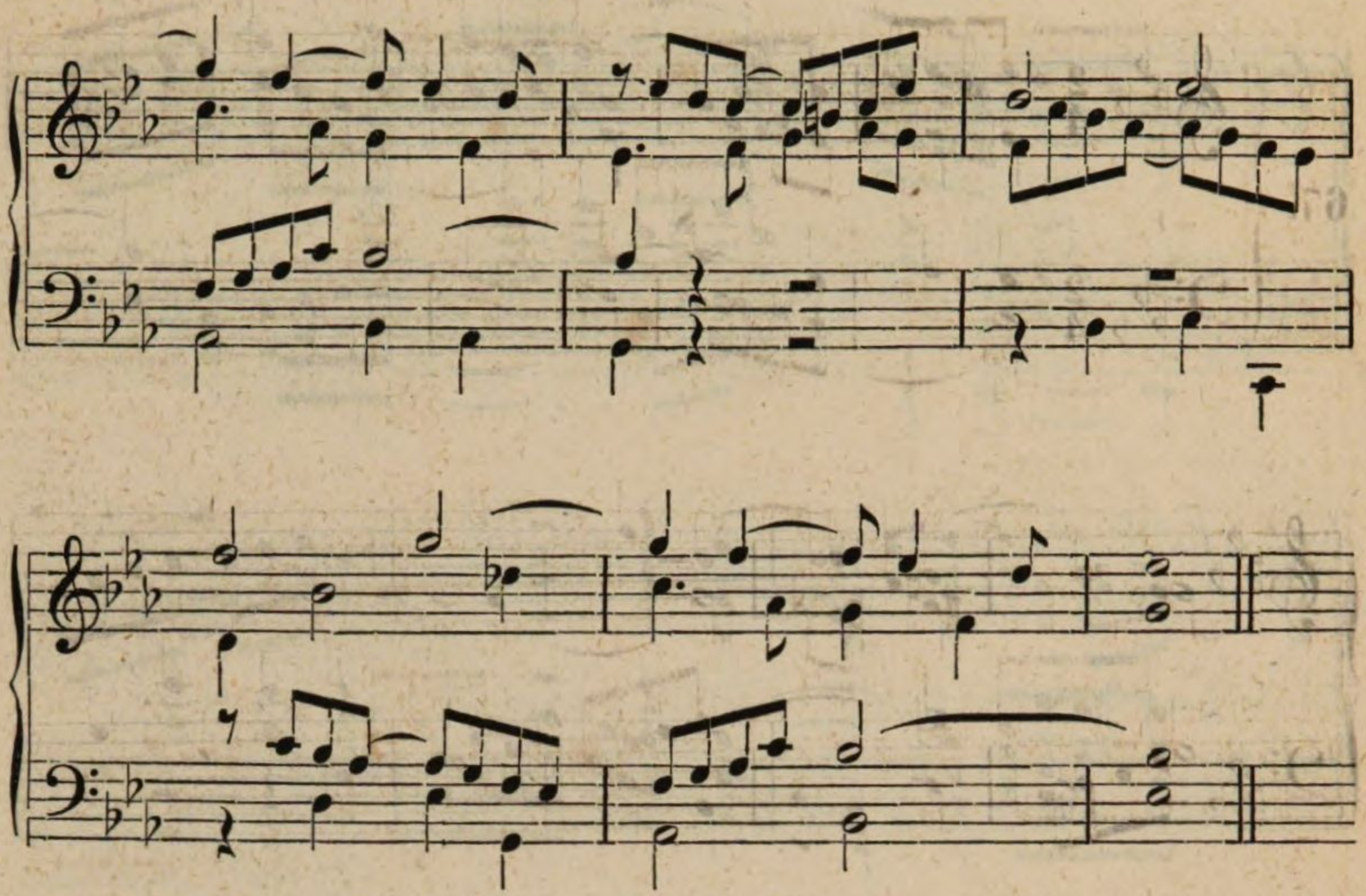
Letztere Art der Wiederholung findet sich im folgenden Beispiel im Vordersatze der zweiten Periode:

64.



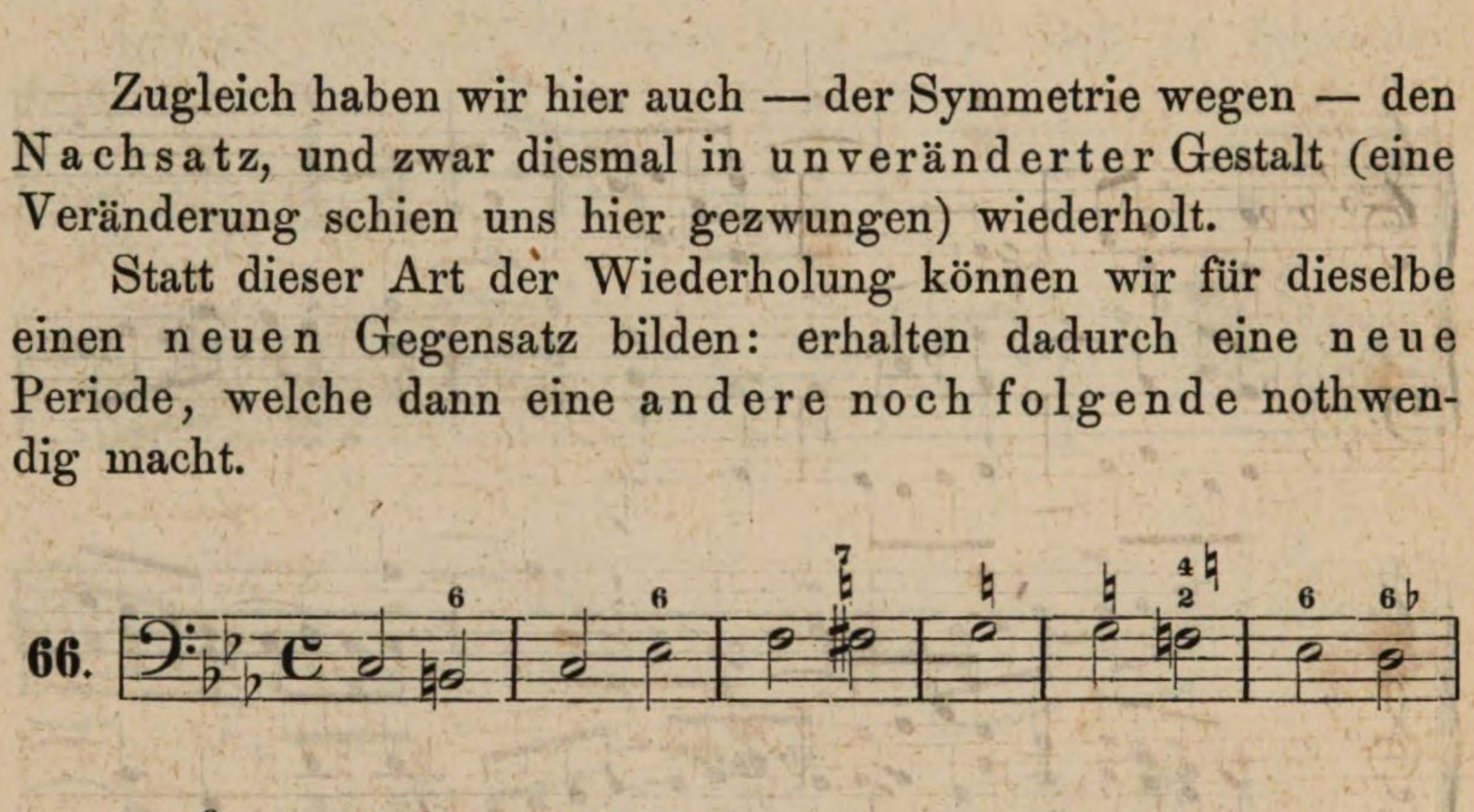
65.





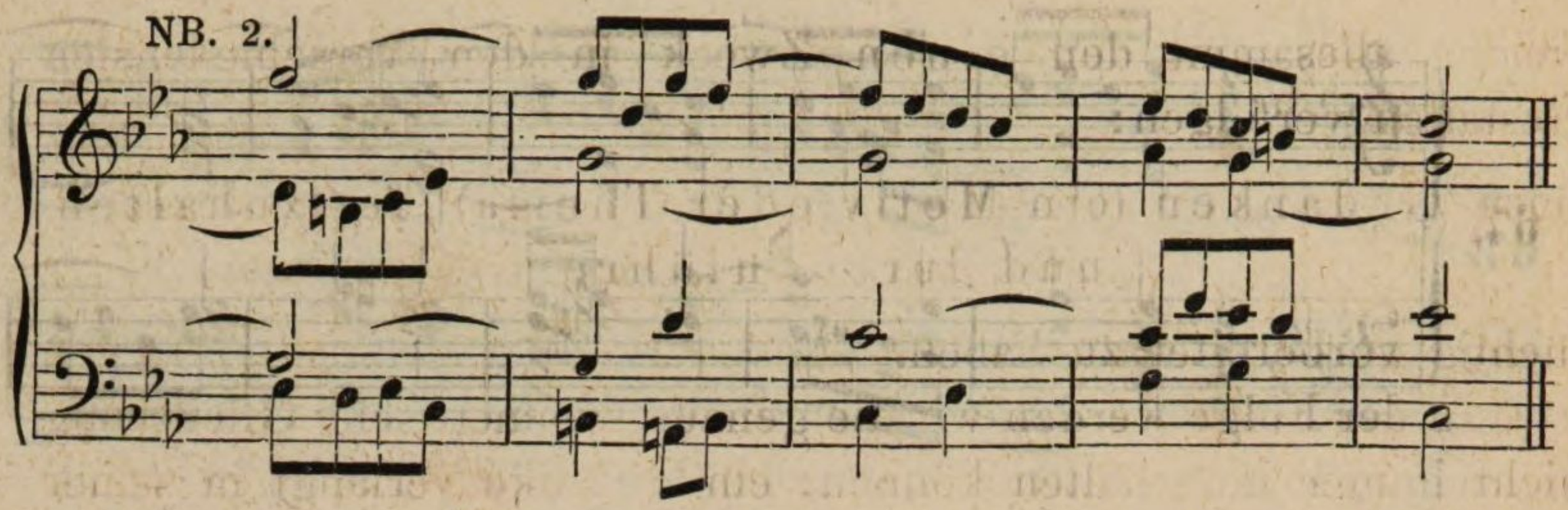
Zugleich haben wir hier auch — der Symmetrie wegen — den Nachsatz, und zwar diesmal in unveränderter Gestalt (eine Veränderung schien uns hier gezwungen) wiederholt.

Statt dieser Art der Wiederholung können wir für dieselbe einen neuen Gegensatz bilden: erhalten dadurch eine neue Periode, welche dann eine andere noch folgende nothwendig macht.



67.

NB. 1.



Ohne unsere Absicht — wie das Muster ergiebt — haben wir bei NB. 1 dem Nachsatze der ersten Periode zwei Tacte noch hinzugefügt, und den Nachsatz der letzten Periode bei NB. 2 haben wir sogar vollständig wiederholt. Beide Verlängerungen schienen uns nothwendig.

Dies Beispiel besteht also aus drei Perioden, denen noch Wiederholungen hinzugefügt sind. Läge es uns daran, das Stück noch mehr auszudehnen, so könnten wir z. B. die ganze erste Periode (vielleicht auf einem andern Manuale gespielt) nochmal wiederkehren lassen, oder wir fänden, wenn auch grade dies Beispiel nicht weiter dazu benützt werden könnte, bei einem andern diese oder jene Art der Verlängerung. So z. B. könnte der Schluss des Ganzen noch mehr gedehnt werden, derselbe könnte wieder neue Perioden enthalten, u. s. w.

Die Mittel zur Bildung längerer Tonstücke in Periodenform sind also hiermit gegeben. Unregelmässige Bildungen — in allen unseren Beispielen nämlich bestehen die Perioden immer aus acht Tacten, obwohl oft auch ein Gedanke eine andere Tactzahl etc. nöthig macht — können wir übergehen; rathen aber auch hier: das Studium anderer Tonstücke, zu welchem sich ausser Orgel- auch Gesang- und andere Compositionen eignen, nicht zu vernachlässigen! —

Die vier ersten Abschnitte unseres Buches haben uns Anleitung zur Composition und zum freien Erfinden kleiner Tonstücke gegeben, die wir in manchen Fällen schon verwenden können. Neben diesem Nutzen aber haben wir zugleich den viel grösseren gewonnen, uns zu den folgenden Abschnitten,

welche allesammt den einen Zweck in den verschiedensten Gestalten verfolgen:

einen Gedanken (ein Motiv oder Thema) festzuhalten und durchzuführen

tüchtig vorbereitet zu haben.

In der Folge werden wir die genaue symmetrische Gliederung nicht immer inne halten können: ein Gedanke verlangt in seiner logischen Fortführung oft diese oder jene formelle Abweichung. Das ist es aber, was namentlich grössern Tonstücken einen hohen Reiz verleiht: wenn die Abtheilungen der Perioden nicht immer mathematisch abgewogen auf einander folgen; ja ein grösseres Tonstück würde — enthielt es auch die schönsten Gedanken — in seiner Wirkung unerträglich sein, folgten diese immer ohne alle Unterbrechung in ganz regelmässigen Abschnitten.

Desshalb werden wir bei den ferneren Uebungen die Fortführung eines Gedankens nicht von einer zu regelmässigen Folge aller kleinen Theile abhängig machen.

V. Die Wiederholung eines Motivs in verwandten Tonarten.

1) in ein und derselben Stimme.

Während in den vorhergehenden Aufgaben unsere kleinen Stücke durch einmalige Wiederholung eines Abschnittes erweitert wurden, hat es die vorliegende Aufgabe mit der mehrmaligen Wiederholung eines Motivs zu thun.

Der Grund, wesshalb wir das Motiv zunächst in ein und derselben Stimme wiederholen, liegt nahe: wir wollen uns nämlich in der Anwendung eines Motivs die möglichste Gewandtheit verschaffen, wollen es von allen Seiten betrachten, wollen das Auftreten desselben nicht dem Zufall überlassen.

Die Aufgabe verlangt ferner, das Motiv in verwandten Tonarten, (die öftere Wiederholung in der Grundtonart würde den Satz eintönig erscheinen lassen), zu wiederholen. Hierbei wollen wir jedoch die Grenze, welche Tonarten wir zu berühren haben, nicht ängstlich abstecken: die nächstverwandten Tonarten werden wir zunächst wählen und werden dadurch eine natürliche Modulation hervorbringen. Ebensowenig wollen wir die Anzahl

der Wiederholungen feststellen: kehrt das Motiv einige Male (natürlich stets in neuer Gestalt) wieder, so ist unsre Aufgabe gelöst.

Um nun das Motiv in der bezeichneten Weise wiederholen zu können, wird sich in den meisten Fällen von der einen bis zur andern Anwendung desselben zur Verbindung der Tonarten ein Zwischensatz, der am leichtesten aus kleinern Abschnitten des Motivs (dasselbe nur andeutend) zu bilden ist, nöthig machen.

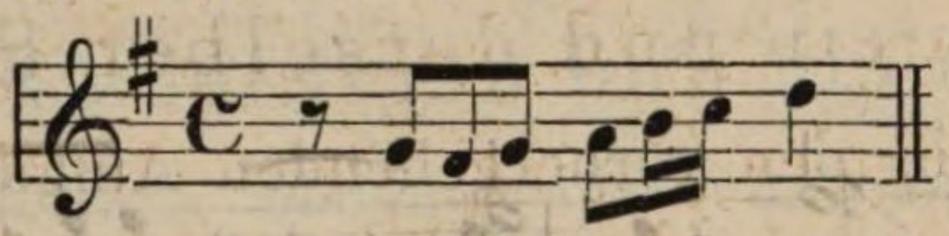
Ueber die Beschaffenheit des Motivs selbst ist zu sagen, dass sich dasselbe zu dieser Behandlung am besten eignet, wenn es aus einem leicht fliessenden, beweglichen, nicht zu langen, und nicht vollkommen abgeschlossenen Gesange besteht.

Dass unsere Beispiele nur gewinnen, wenn die eine oder andere Stimme mal pausirt, wissen wir schon aus den vorhergehenden Aufgaben.

Endlich ist zur näheren Bestimmung unserer Aufgabe noch hinzuzufügen, dass ein und dasselbe Muster in jeder der vier Stimmen der Reihe nach durchzuführen ist, so dass also ein und dasselbe Motiv für vier Beispiele, wie wir es bei der Anwendung von Durchgangstönen ähnlich ausführten, benutzt wird. Wie dort, so wollen wir auch hier in einer Durcharbeitung, also für vier Beispiele denselben Rhythmus beibehalten.

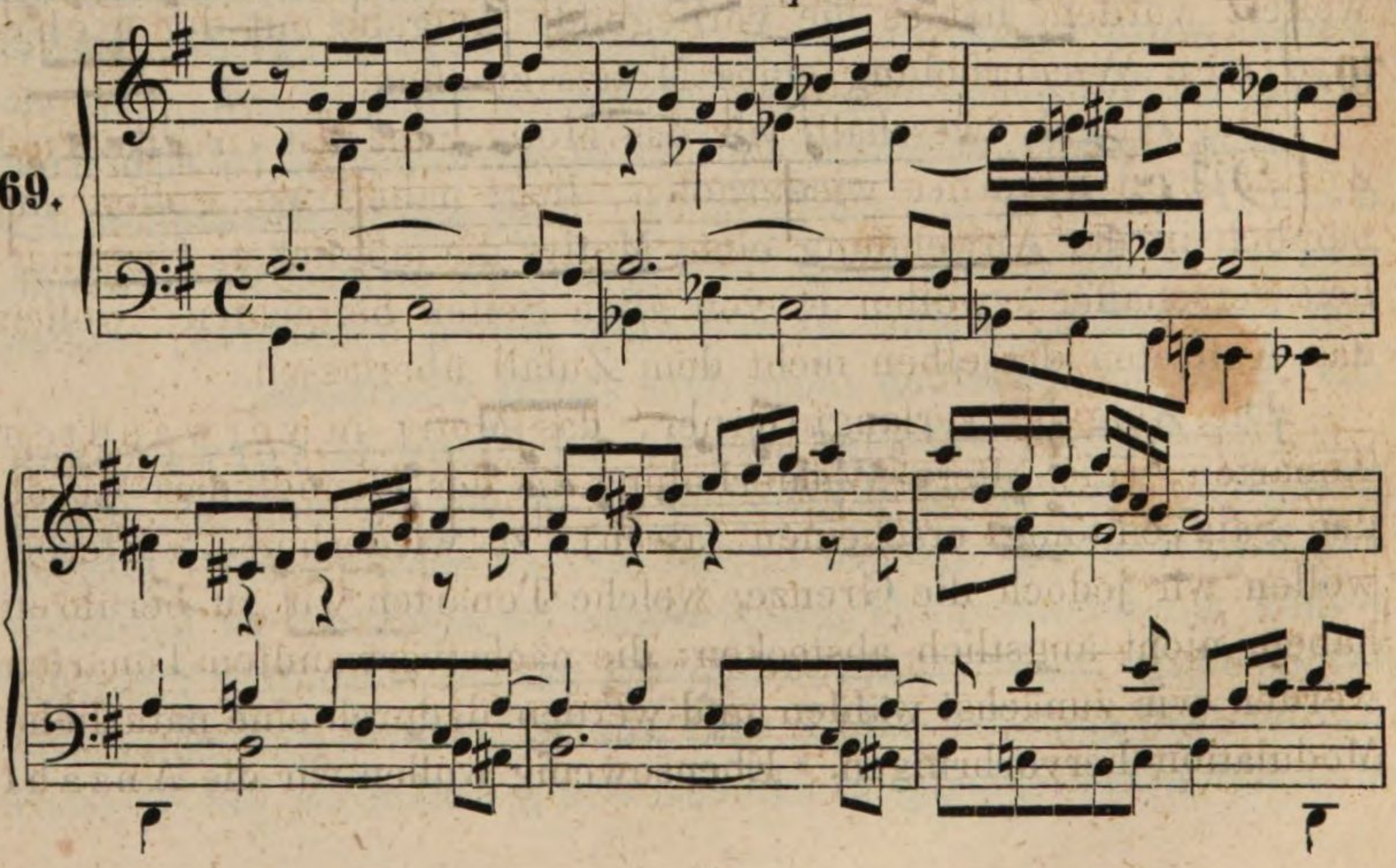
Hiernach entwerfen wir ein Motiv

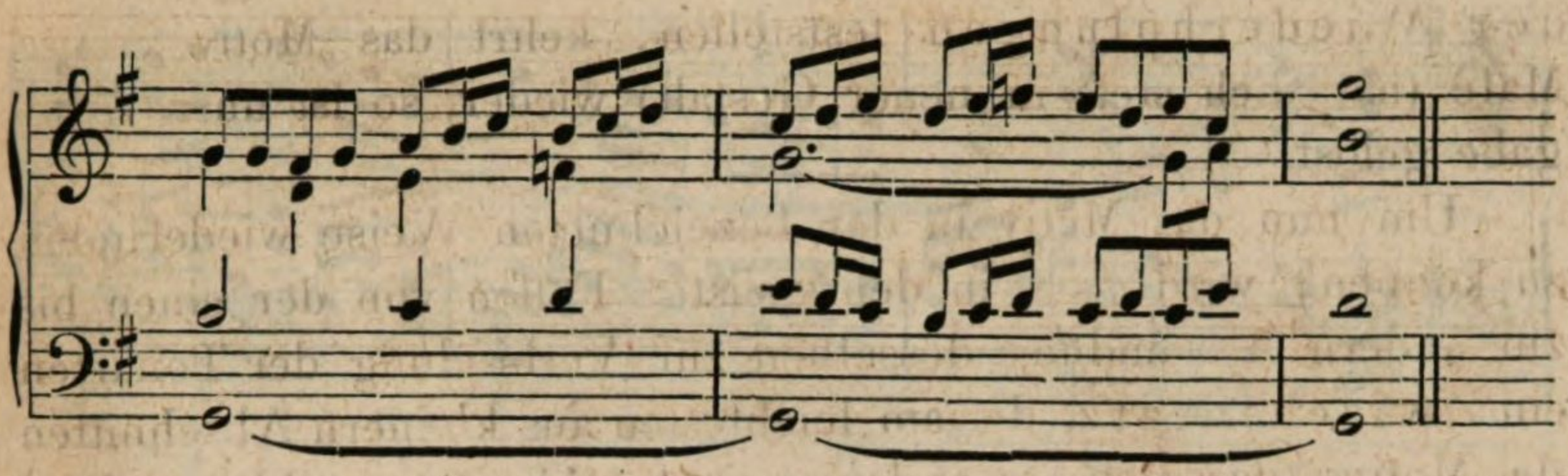
68.



und führen dasselbe zunächst im Sopran durch:

69.



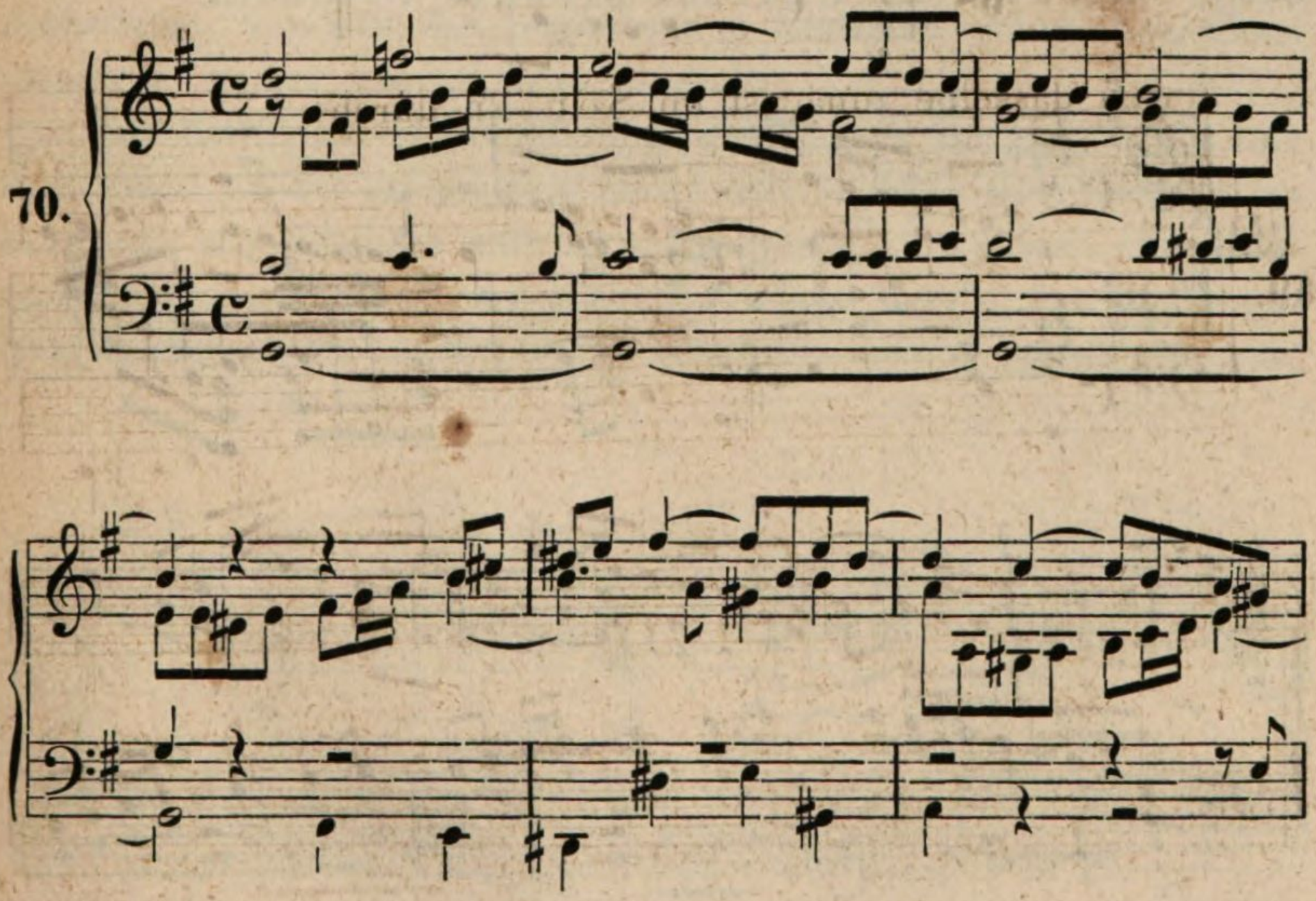


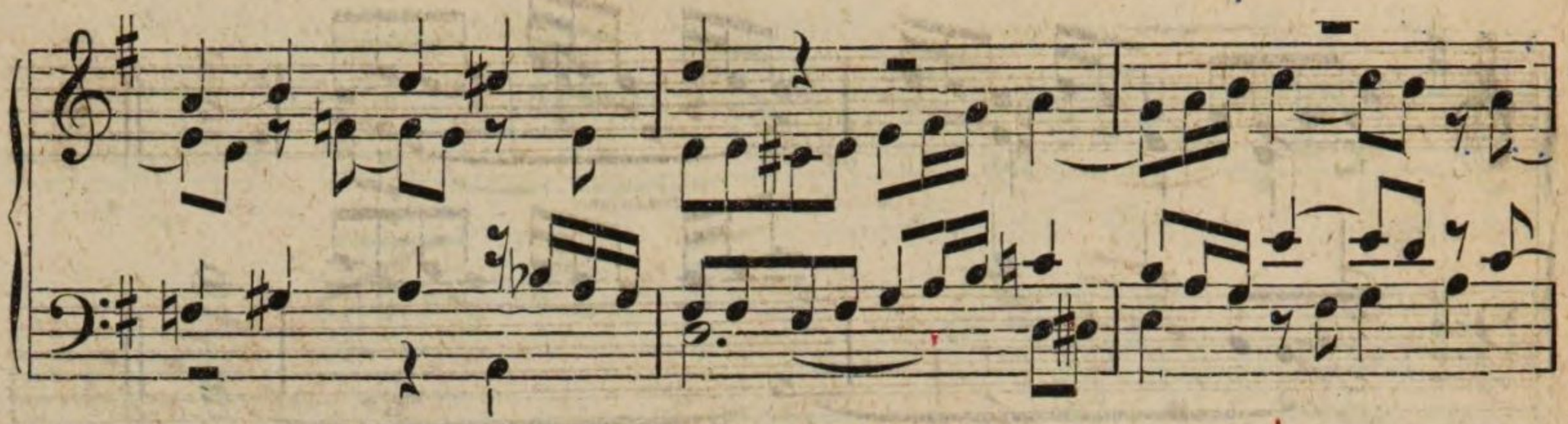
Das Motiv erscheint hier, wenn wir das letzte veränderte Auftreten (zur Herbeiführung des Schlusses) mitrechnen, fünfmal: in der Grundtonart, unmittelbar darauf in Moll, sodann nach einem Zwichensatze auf der Dominante zweimal (in der tiefern und höhern Octave), und endlich nach einem zweiten Zwischensatze wieder in der Grundtonart.

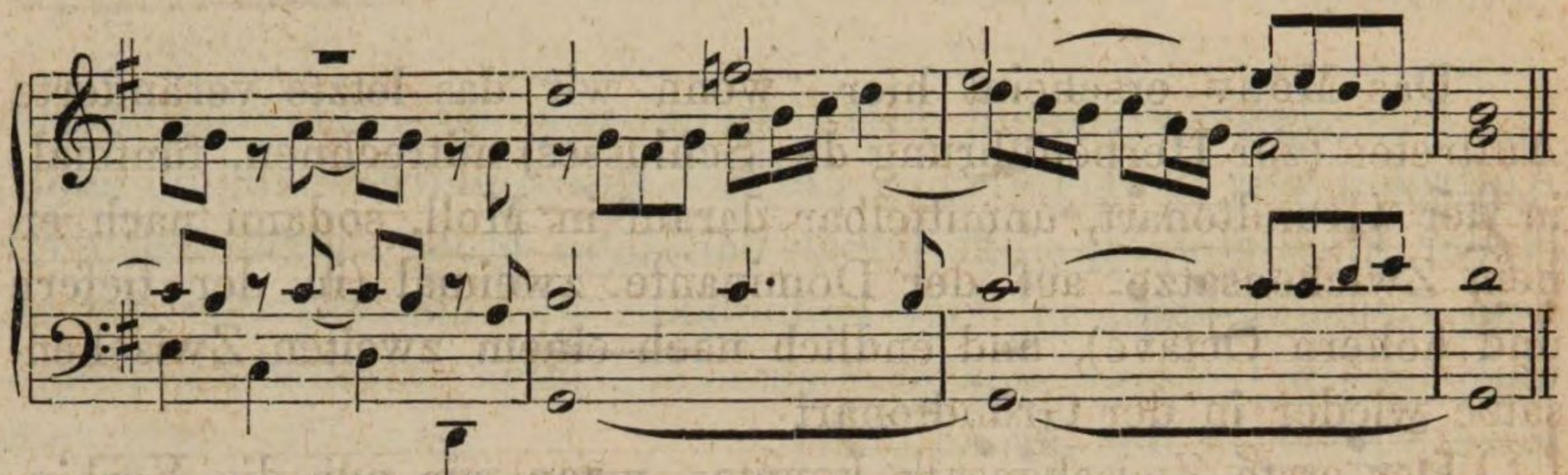
Der erste Zwischensatz konnte, wenn wir nur die Verbindung der Tonarten im Auge haben wollten, umgangen werden; allein die viermalige ununterbrochene Wiederholung des Motivs wäre dann unerträglich, und so dient der Zwischensatz hier, um das Motiv ruhen zu lassen.

Bei der folgenden Durchführung des Motivs im Alt werden wir die verwandten Tonarten, welche wir im vorigen Beispiele nicht berührten, zunächst benutzen.

70.



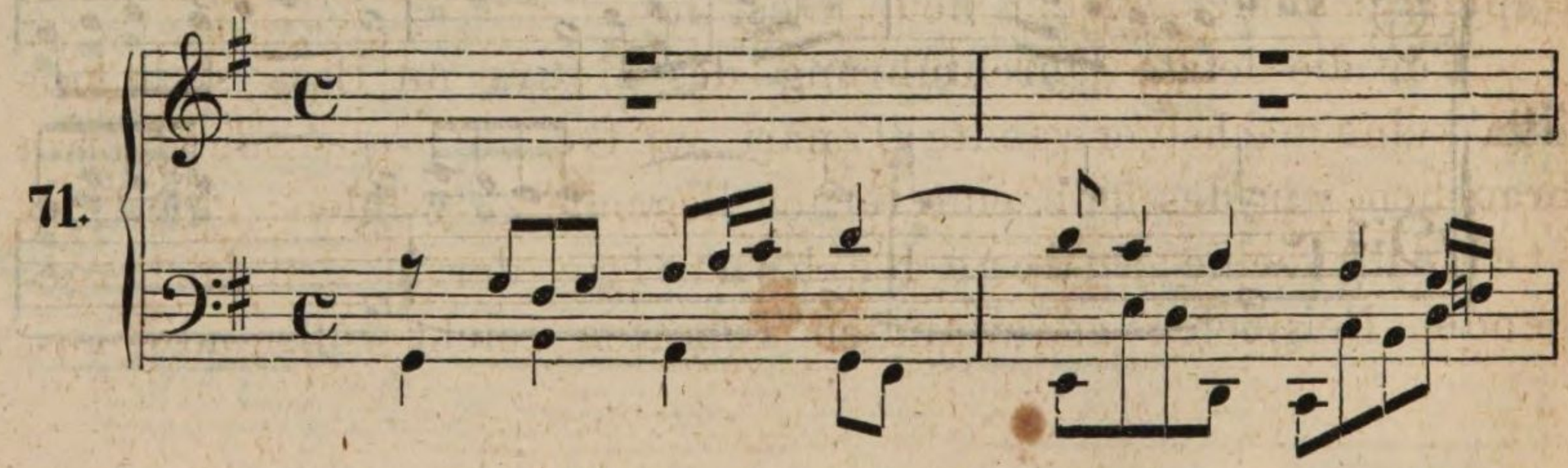


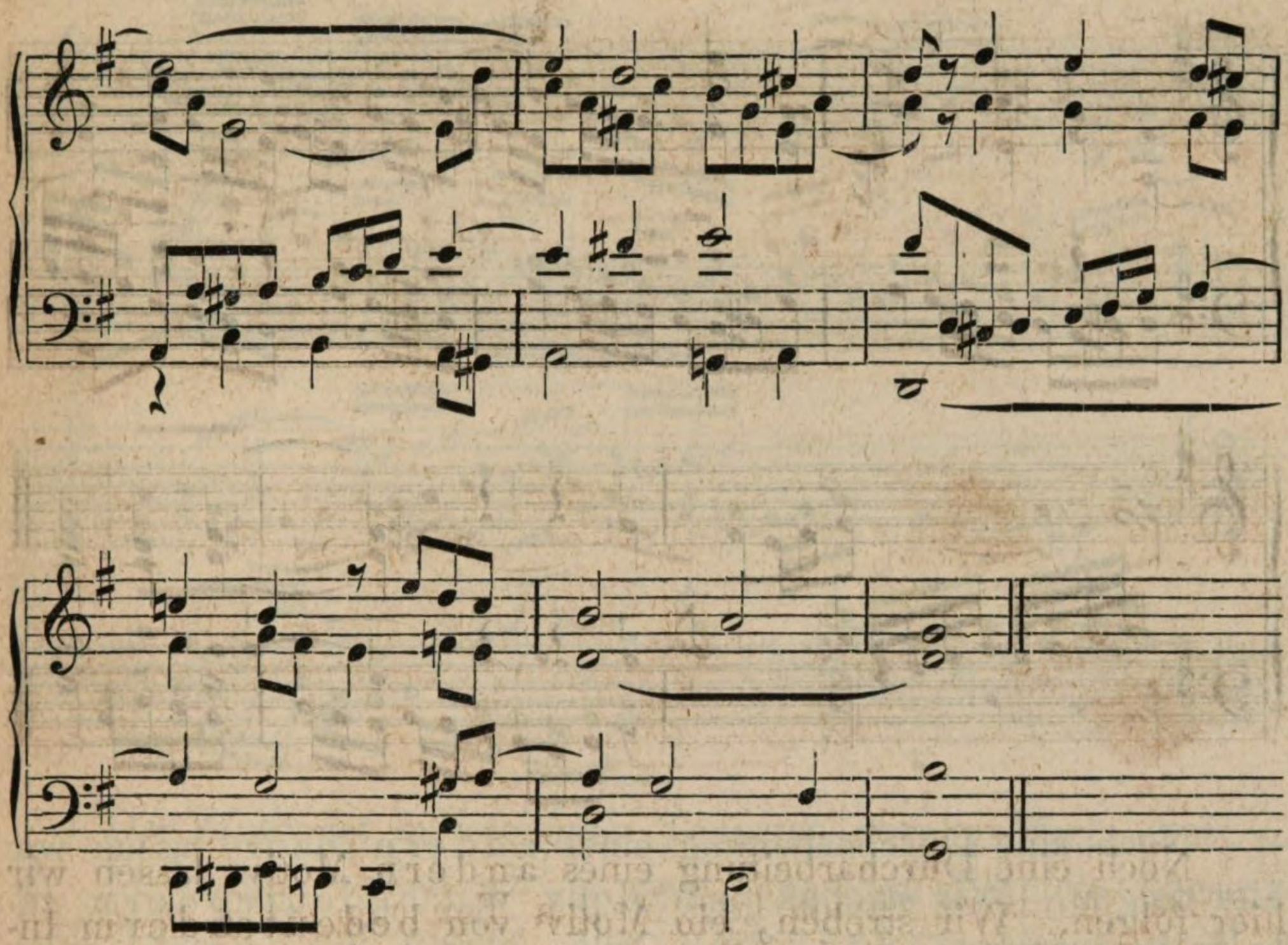


Das Motiv erscheint hier in den Tonarten *G. e. a. D. G.* Das letzte Auftreten desselben ist nur eine Wiederholung der beiden ersten Tacte, wie wir diese Art der Wiederholung in den vorhergehenden Abschnitten kennen lernten. Die Zwischensätze werden bei dieser Folge der Tonarten unerlässlich.

In dem folgenden Beispiele, in welchem das Motiv in den Tenor zu legen ist, werden wir vor Allem die noch nicht benutzte Tonart auf der Unterdominante verwenden.

71.

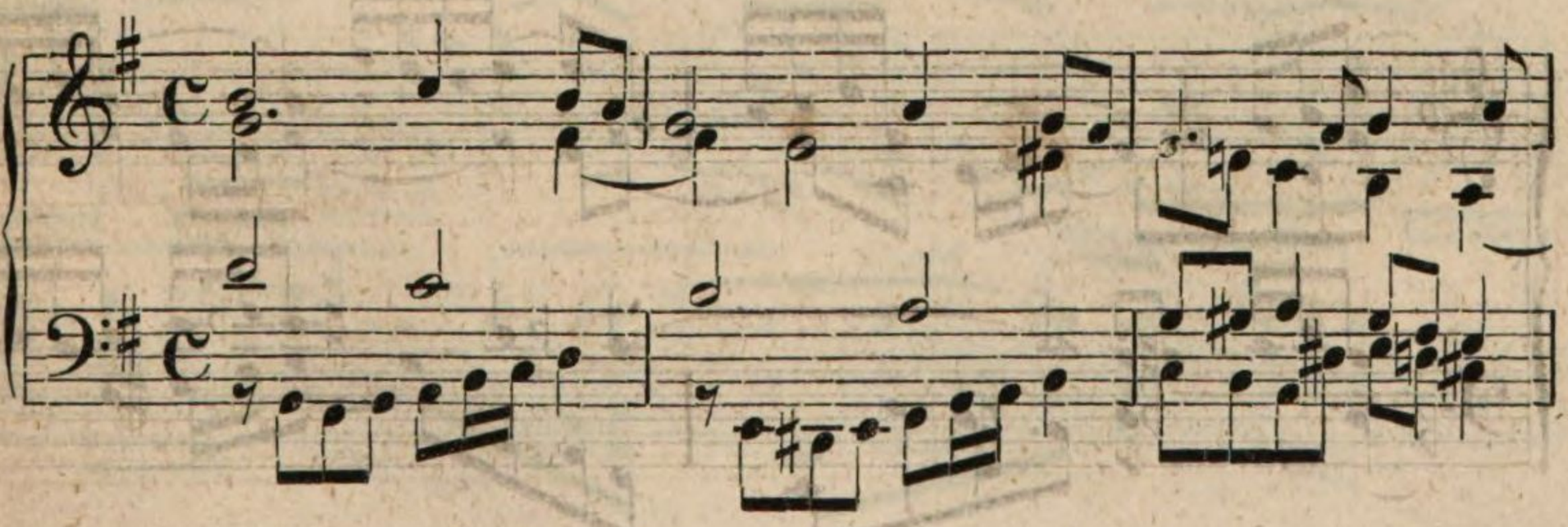


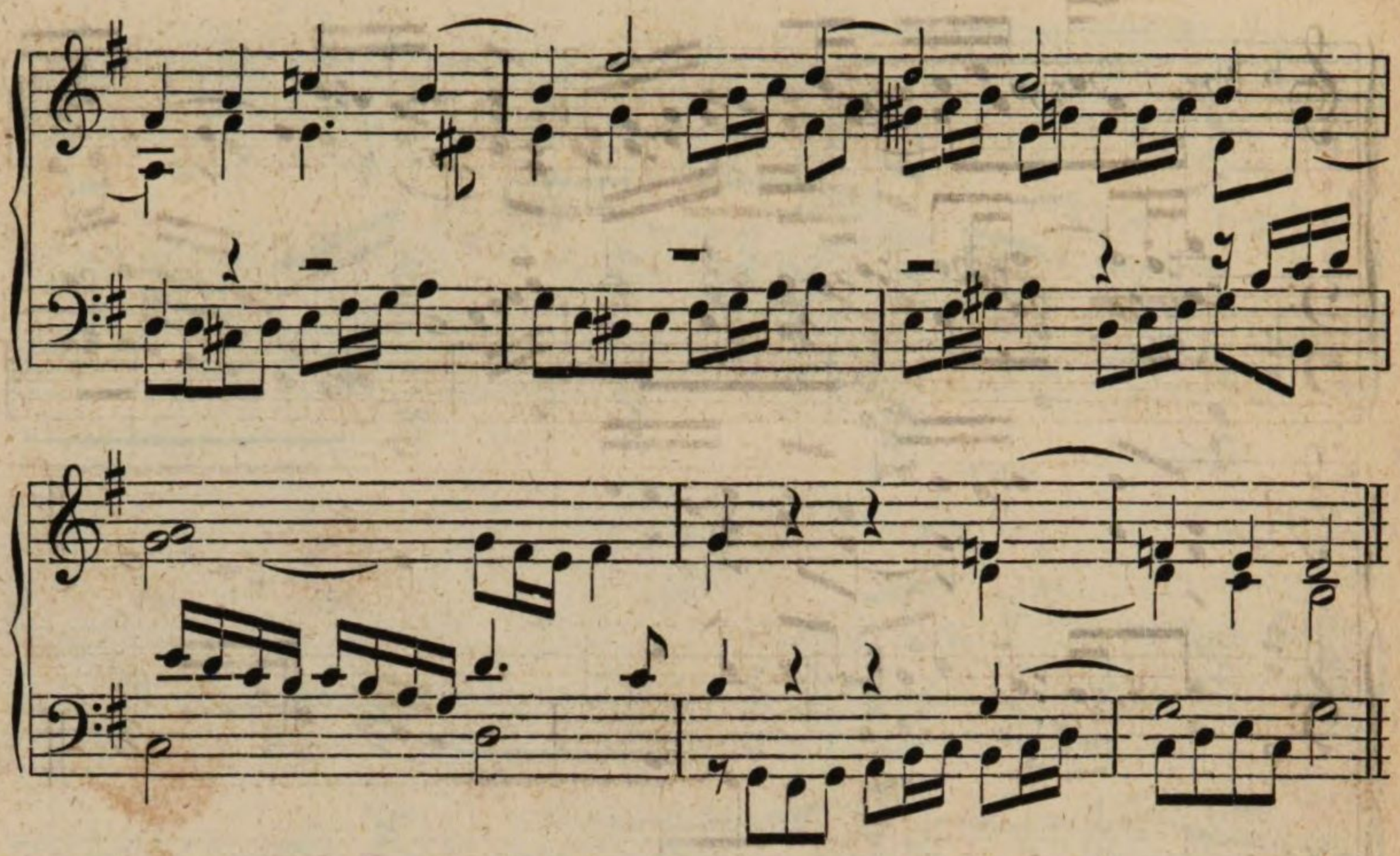


Hier haben wir den früher erwähnten doppelten Contrapunkt — die Gelegenheit bot sich dar — zur Anwendung gebracht: der Bass vom ersten Tacte erscheint nämlich im dritten als Alt, sodann als Bass wieder im sechsten und endlich als Sopran und Alt im achten Tacte, und zwar nicht in leerer Wiederholung, sondern die begleitenden Stimmen geben dem Contrapunkte immer wieder neue Gestalt.

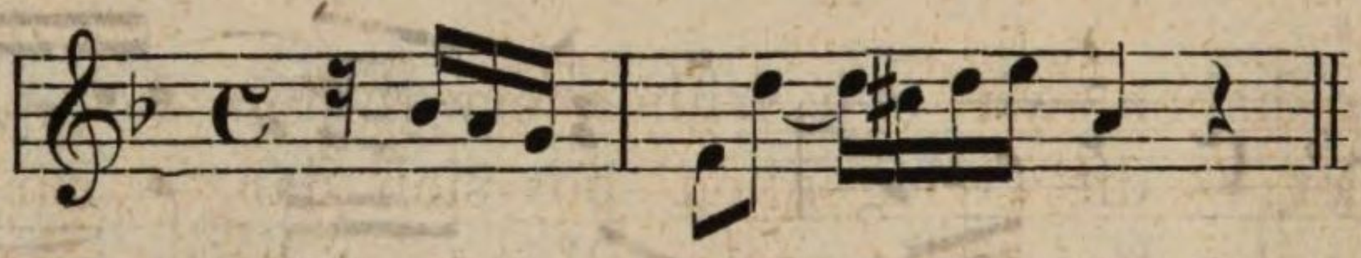
Für die letzte Durchführung des Motivs im Bass steht uns nun keine nächstverwandte Tonart zu Gebote; aber nicht etwa brauchen wir desshalb eine ferner liegende zu wählen: eine Umstellung, eine andere Reihenfolge der in den vorhergehenden Beispielen angewandten Tonarten reicht vollständig aus.

72.

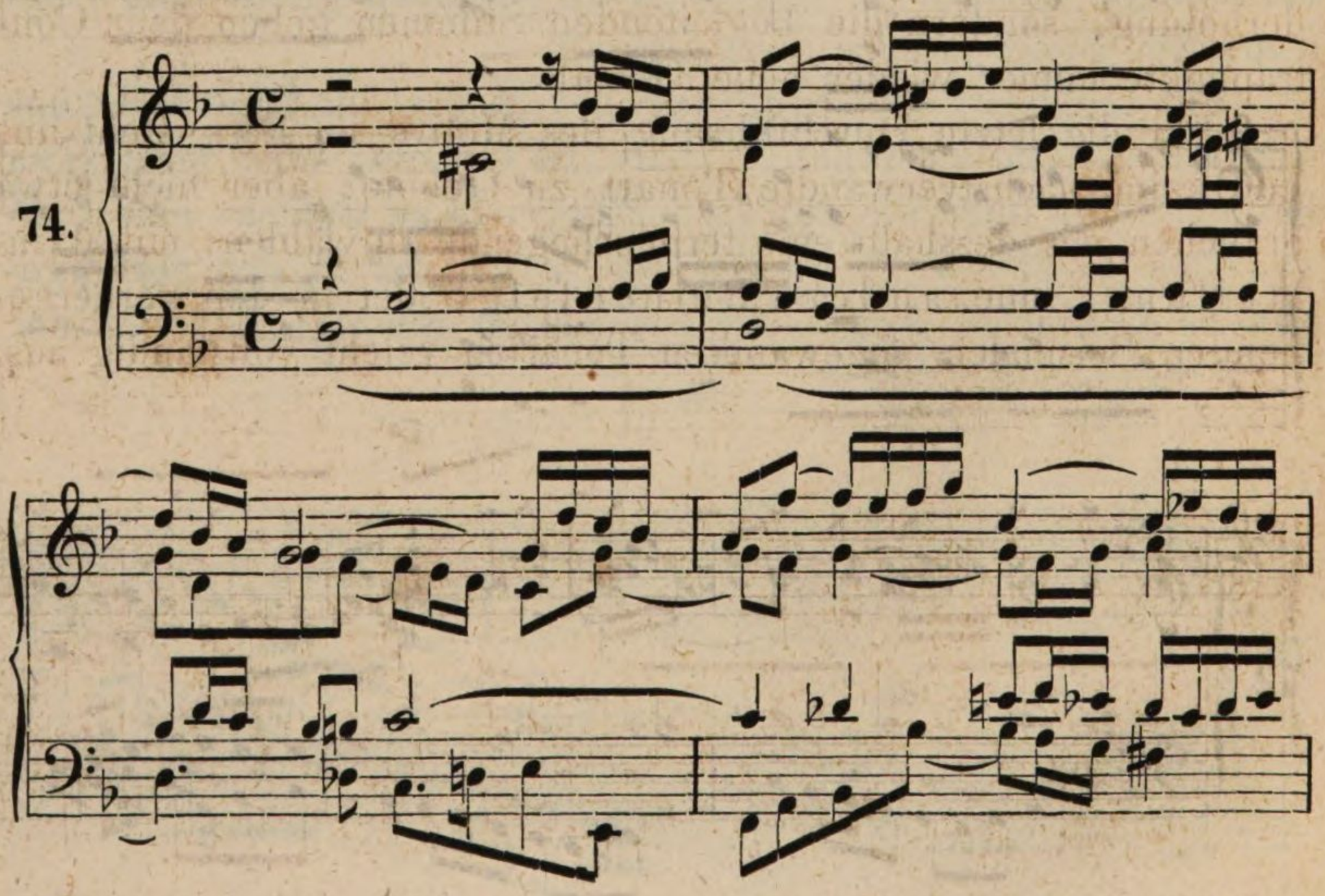


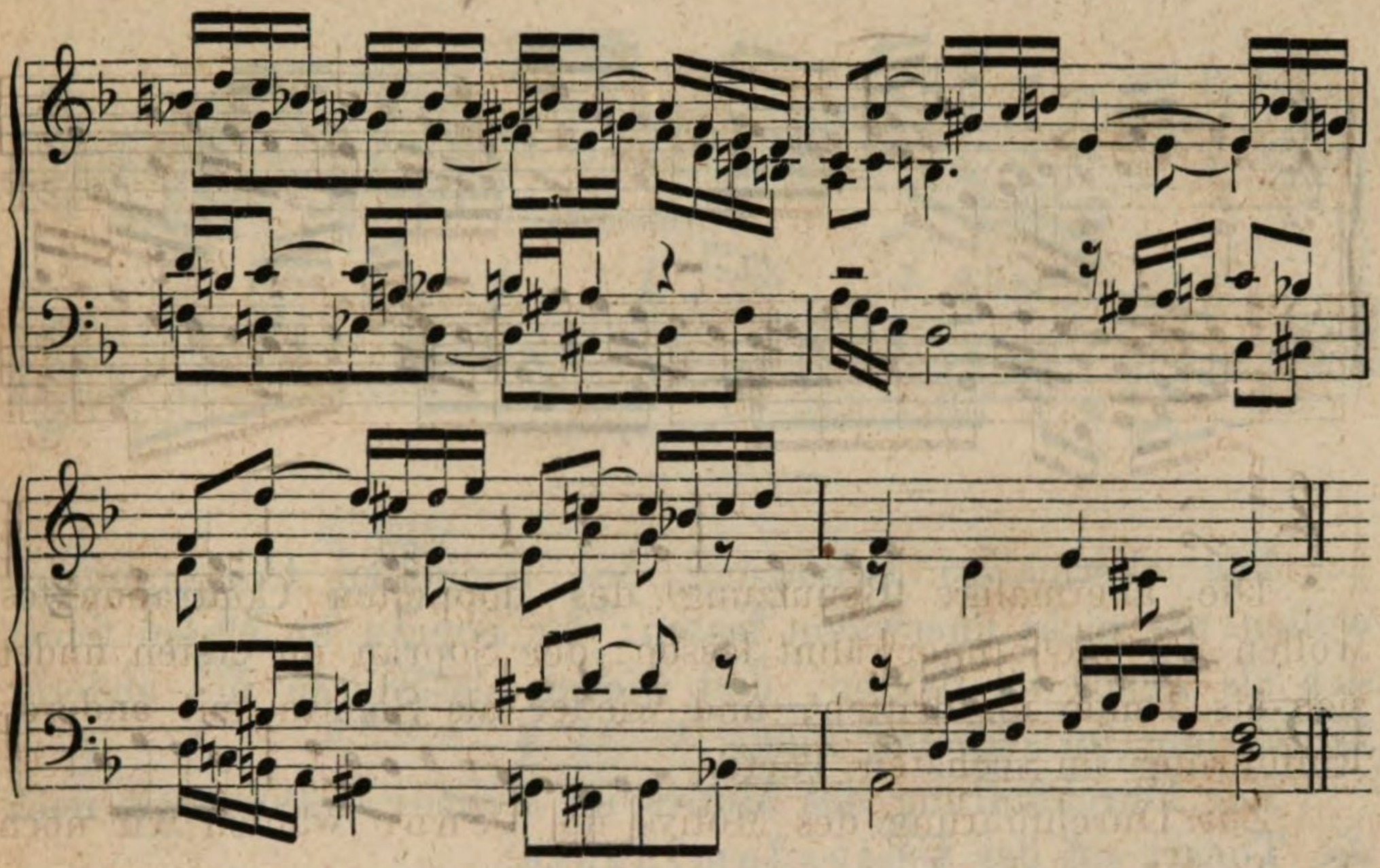


Noch eine Durcharbeitung eines andern Motivs lassen wir hier folgen. Wir streben, ein Motiv von bedeutenderm Inhalte zu erfinden,

73. 

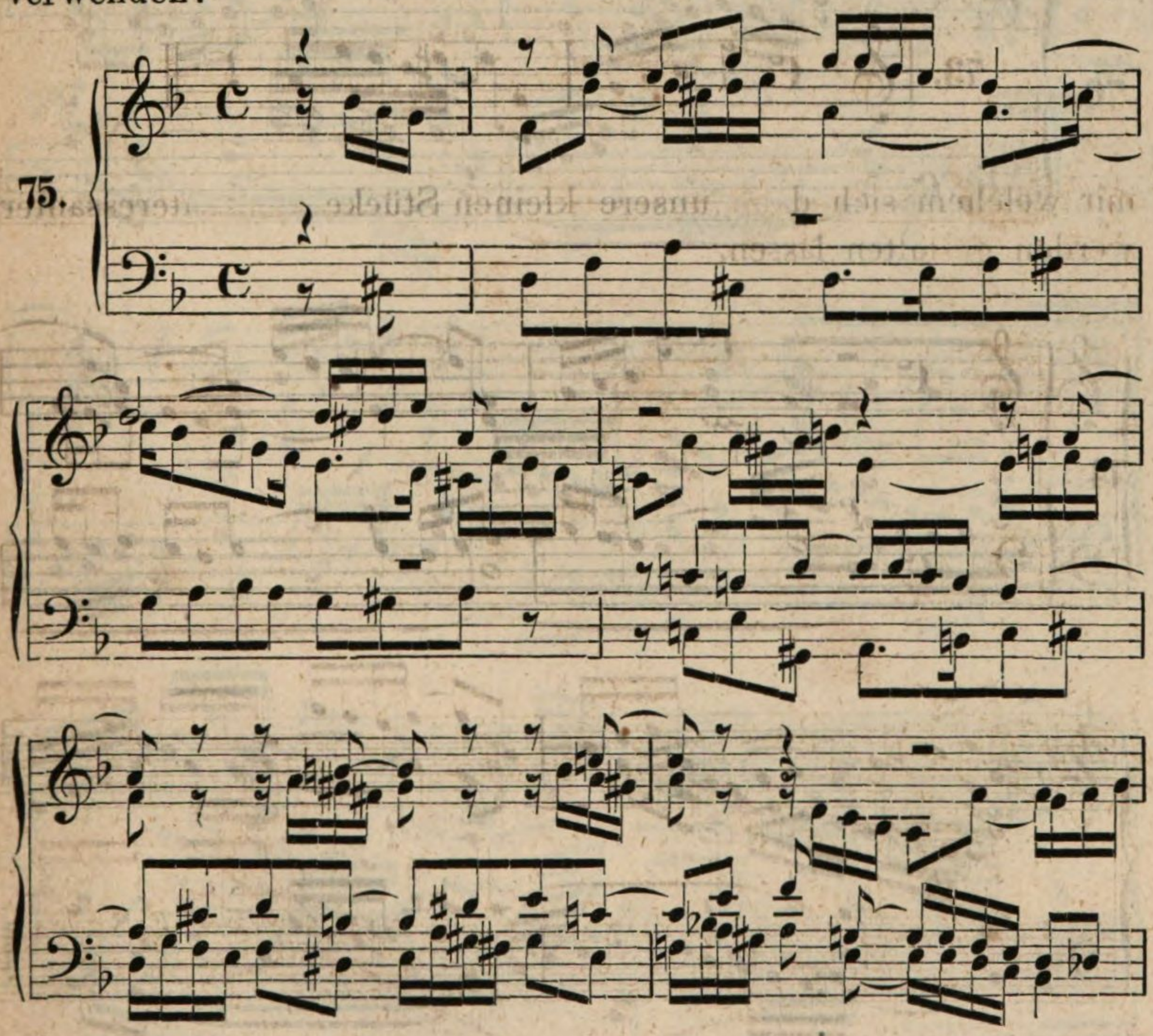
mit welchem sich dann unsere kleinen Stücke auch interessanter werden gestalten lassen.

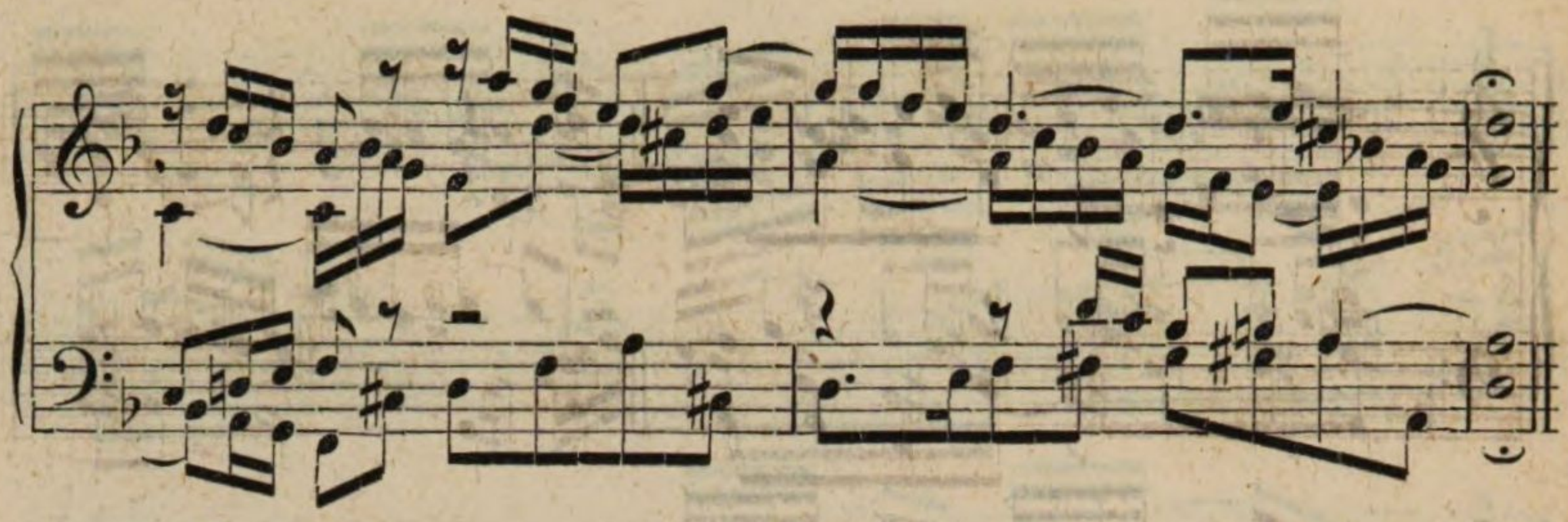
74. 



Das Motiv ist in folgenden Tonarten durchgeführt: *d. F. a. d.* Absichtlich wollen wir in dem folgenden Beipiele dieselben Tonarten nur wieder, aber umgekehrt, also *d. a. F. d* verwenden:

75.

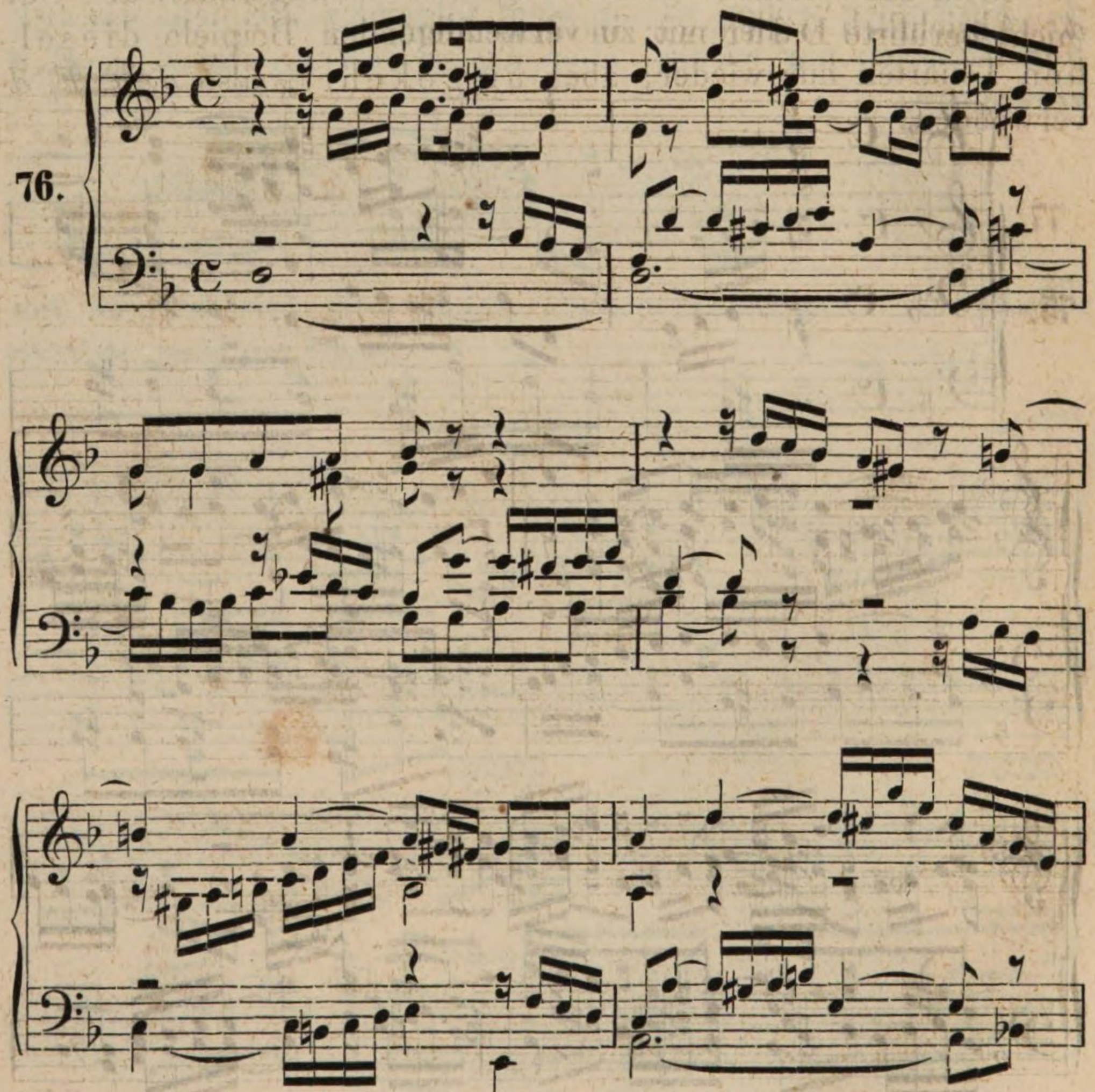


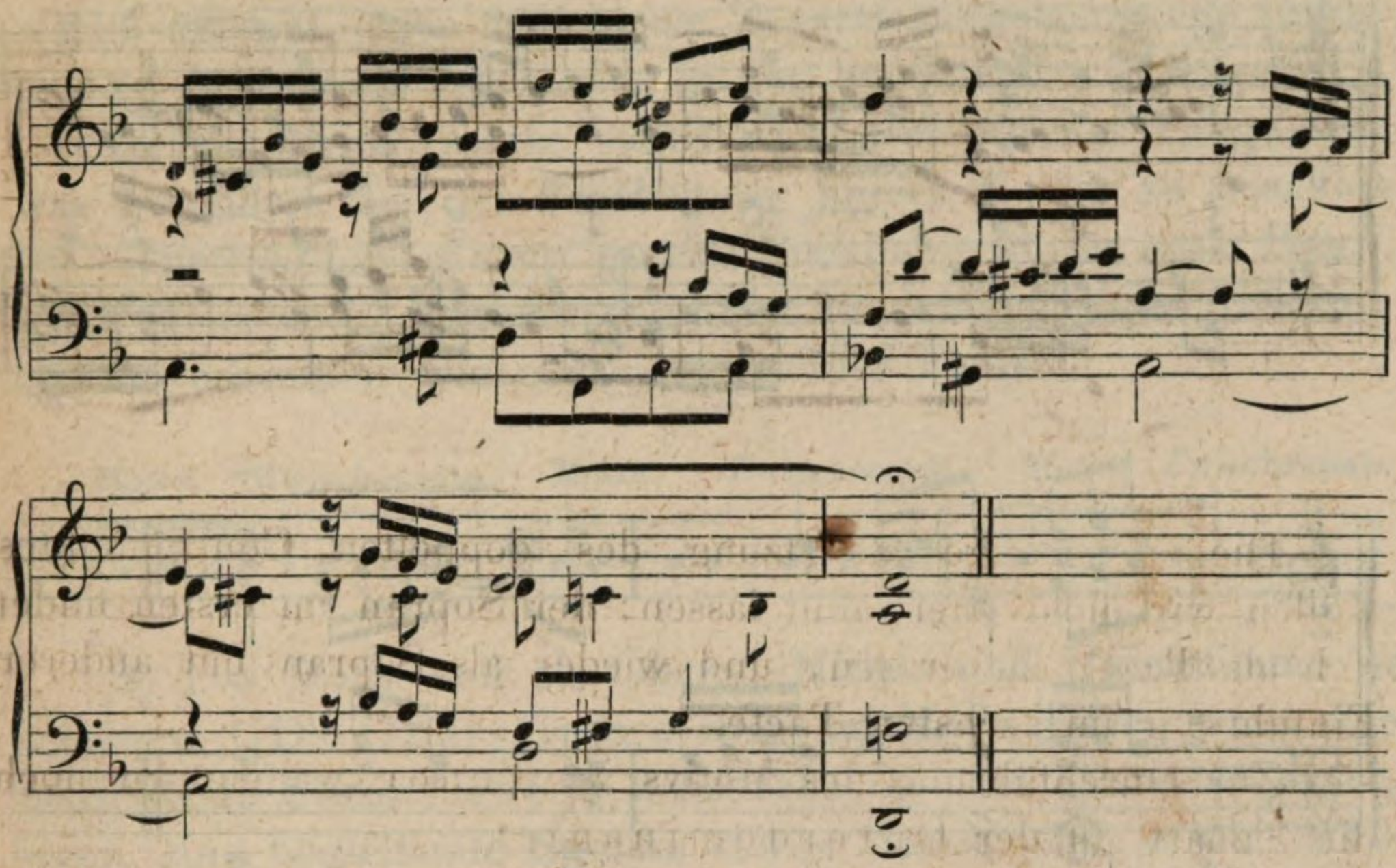


Die abermalige Benutzung des doppelten Contrapunktes wollen wir nicht unerwähnt lassen: der Sopran im ersten findet sich als Tenor im dritten, und wieder als Sopran mit anderer Einführung im sechsten Tacte.

Zur Durchführung des Motivs im Tenor wählen wir noch die Tonart auf der Unterdominante:

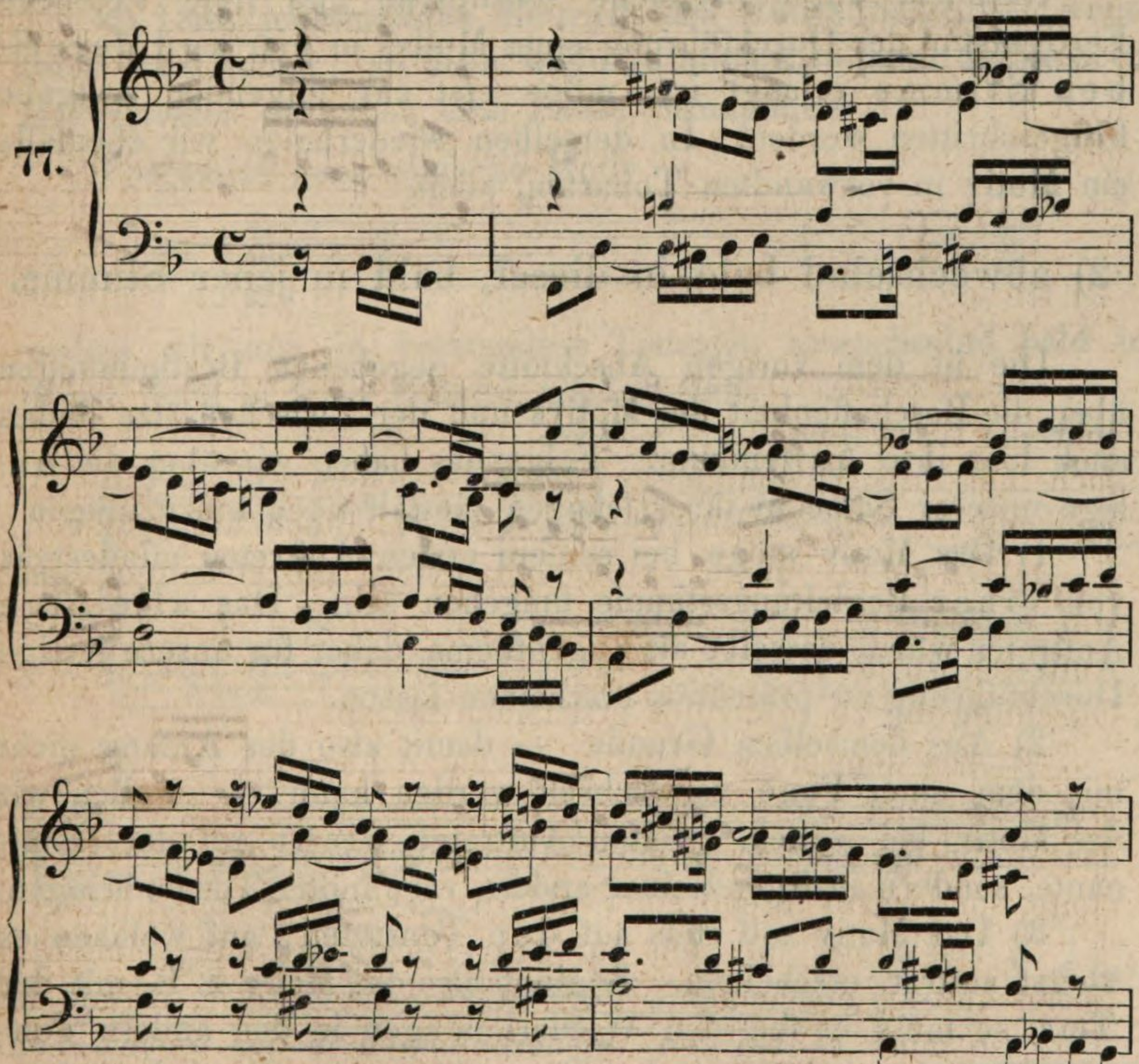
76.

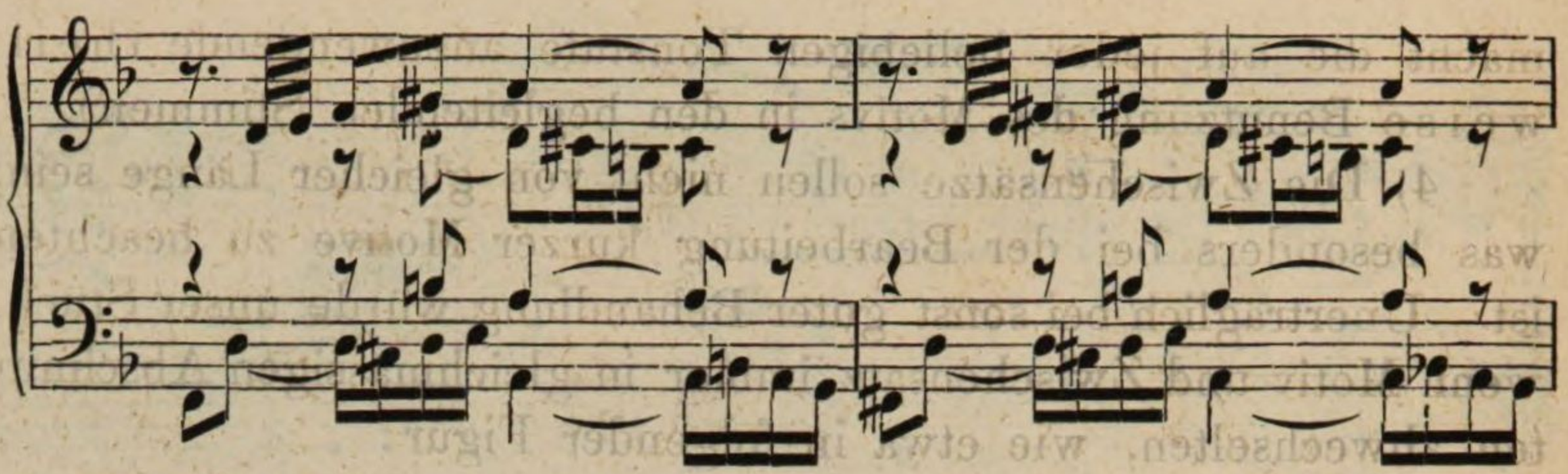


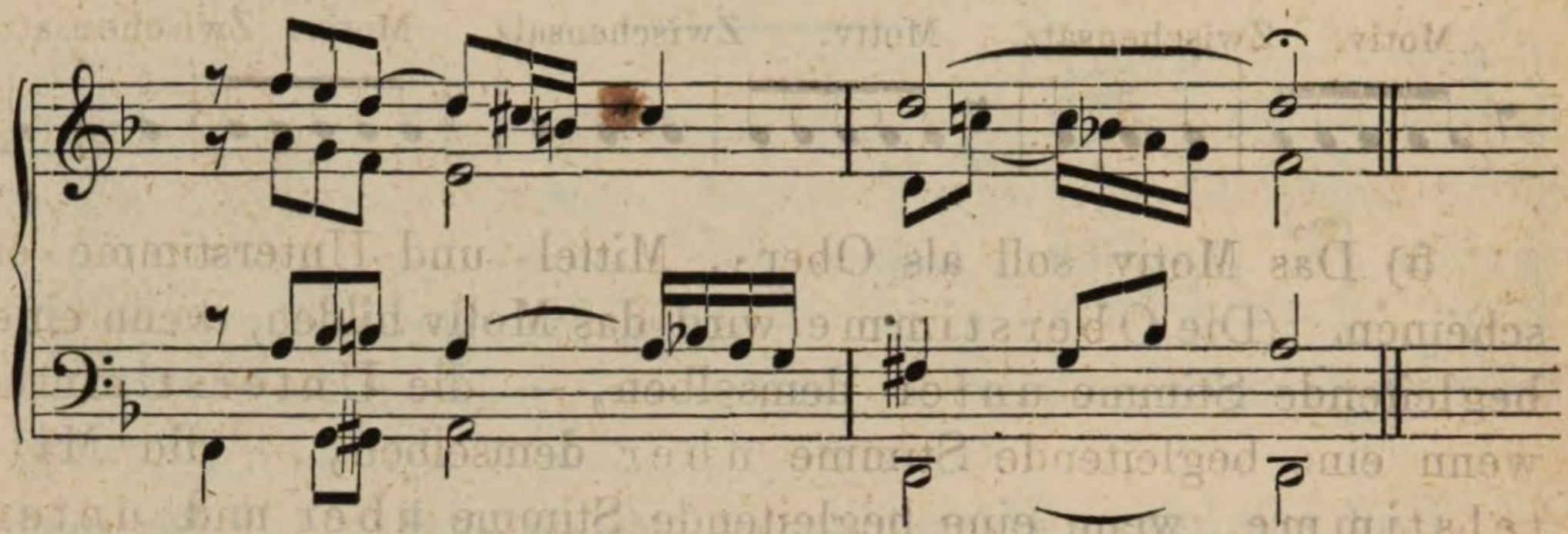


Und zur letzten Durchführung endlich suchen wir das noch nicht berührte D dur mit zu verwenden.

77.







Nachdem durch vielfache schriftliche und freie Versuche Fertigkeit in der Durchführung eines Motivs in ein und derselben Stimme erlangt ist, möge erst zur folgenden Aufgabe fortgeschritten werden. In derselben wiederholen wir ebenfalls ein Motiv in verwandten Tonarten, allein

2) abwechselnd bald in dieser, bald in jener Stimme.

Die in dem vorigen Abschnitte gegebenen Bestimmungen über die Beschaffenheit des Motivs und der Zwischensätze finden auch hier ihre Anwendung. Folgendes haben wir über die Anlage unserer Sätze in ihrer jetzigen Gestalt noch hinzuzufügen:

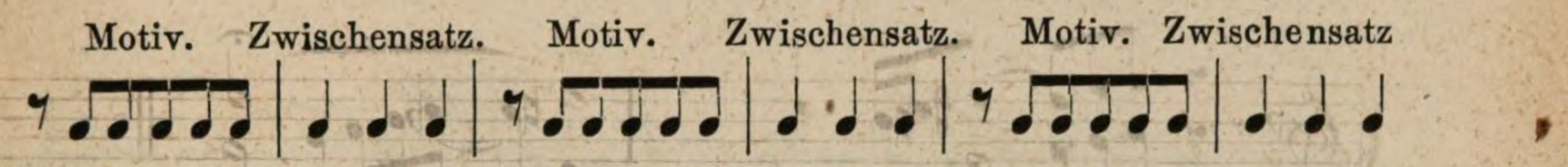
1) Das Motiv möge bei seinem ersten Auftreten mindestens von einer Begleitungsstimme umgeben sein. Das alleinige Auftreten würde dasselbe als Fugenthema, daher für unsere jetzige Durchführung zu prätentiös erscheinen lassen.

2) Aus demselben Grunde, — damit also der Anfang nicht mit dem einer Fuge verwechselt werden kann, — wollen wir das Motiv bei seinem zweiten Auftreten nicht auf der Dominante, sondern in irgend einer andern verwandten Tonart bringen.

3) Das Motiv soll stets auf den Tonstufen, auf welchen es zuerst auftrat, erscheinen. Beginnt also das Motiv z. B. mit der Terz, so muss es bei den Wiederholungen in den andern Tonarten immer wieder mit der Terz anfangen. (Eine Ausnahme

macht die auf jeder beliebigen Tonstufe anzuwendende theilweise Benutzung des Motivs in den begleitenden Stimmen).

4) Die Zwischensätze sollen nicht von gleicher Länge sein, was besonders bei der Bearbeitung kurzer Motive zu beachten ist. Unerträglich bei sonst guter Behandlung würde unser Stück, wenn Motiv und Zwischensatz immer in gleichmässigen Abschnitten abwechselten, wie etwa in folgender Figur:

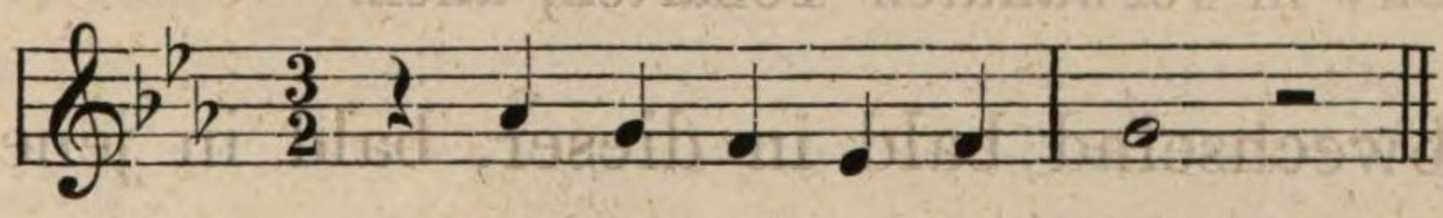


5) Das Motiv soll als Ober-, Mittel- und Unterstimme erscheinen. (Die Oberstimme wird das Motiv bilden, wenn eine begleitende Stimme unter demselben, — die Unterstimme, wenn eine begleitende Stimme über demselben, — die Mittelstimme, wenn eine begleitende Stimme über und unter demselben liegt.)

6) Dem jedesmaligen Eintritte des Motivs möge, — wenn auch nicht immer, so doch wenn es angeht — zum deutlichern Hervortreten desselben eine Pause vorangehen.

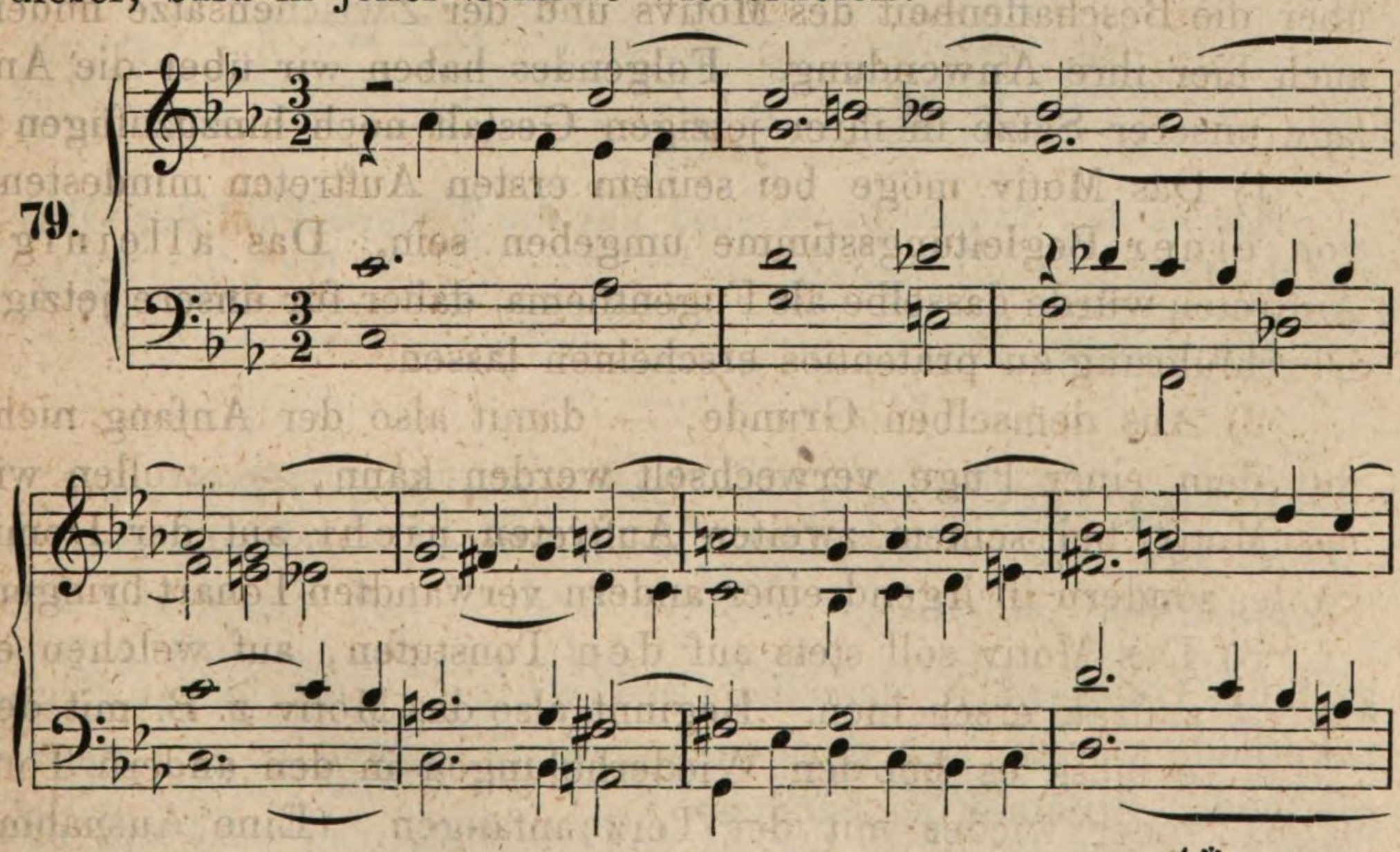
Folgendes ganz einfache Motiv

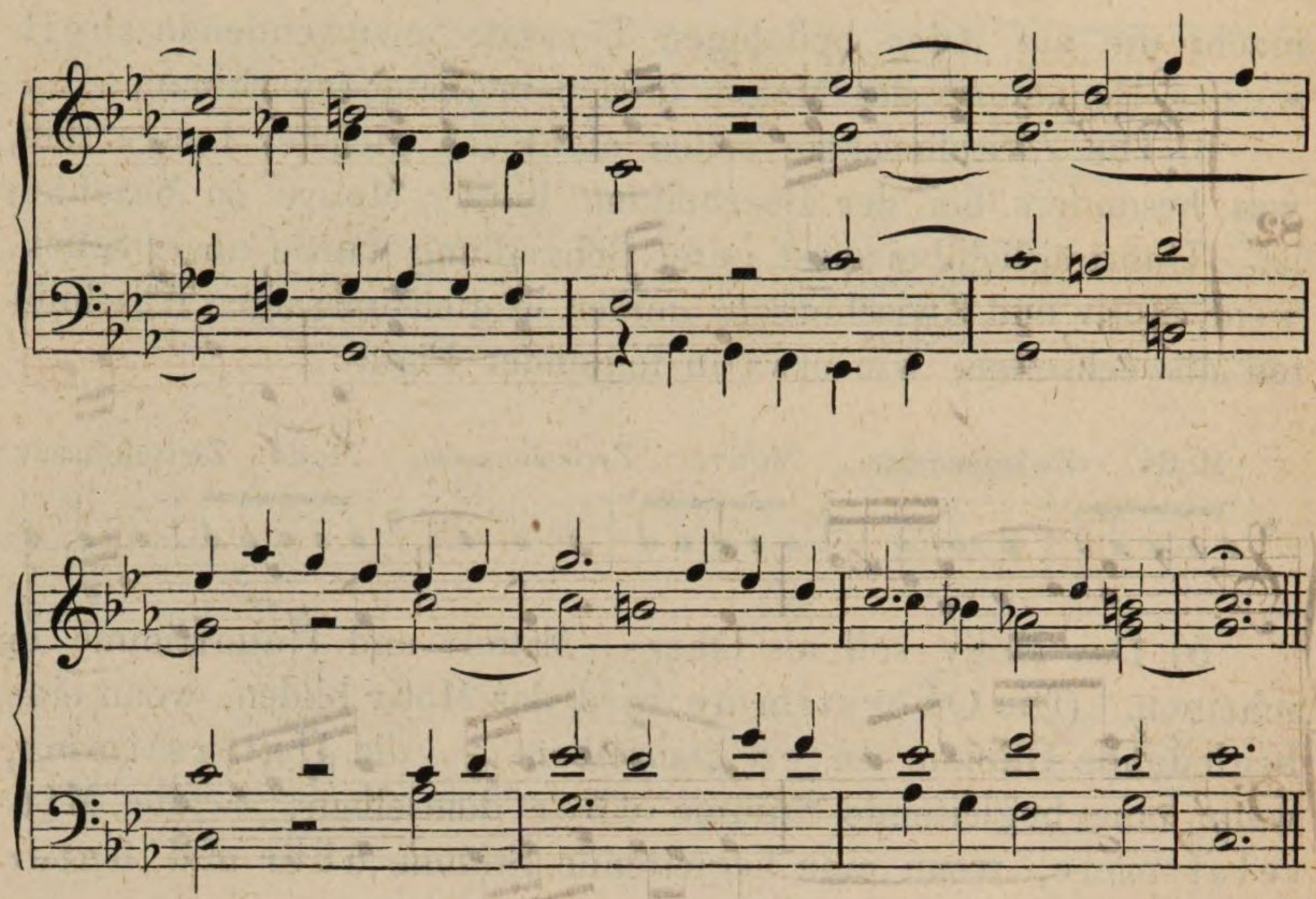
78.



wollen wir nun in verwandten Tonarten abwechselnd bald in dieser, bald in jener Stimme wiederholen:

79.



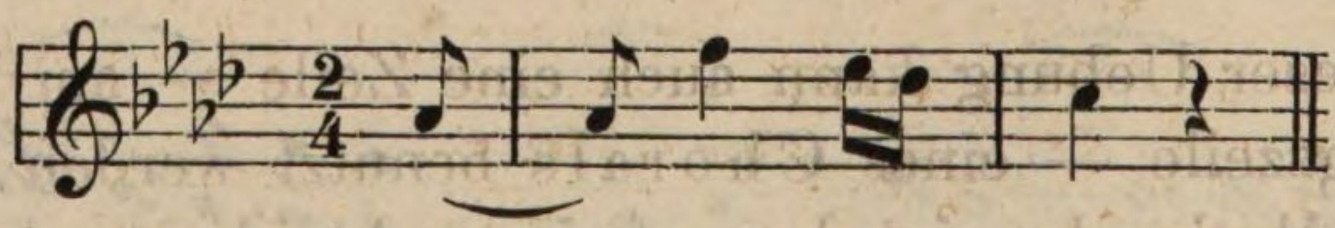


Das Motiv ist sechsmal wiederholt: dreimal als Mittel-, zweimal als Unter-, einmal als Oberstimme. Zur theilweisen Entwickelung und Benutzung für die begleitenden Stimmen ist das Motiv nicht geeignet, deswegen ist hier, um dem Ganzen mehr Abrundung und Zusammenhang zu geben, noch ein mannichfach benutzter Nebengedanke festgehalten:

80.

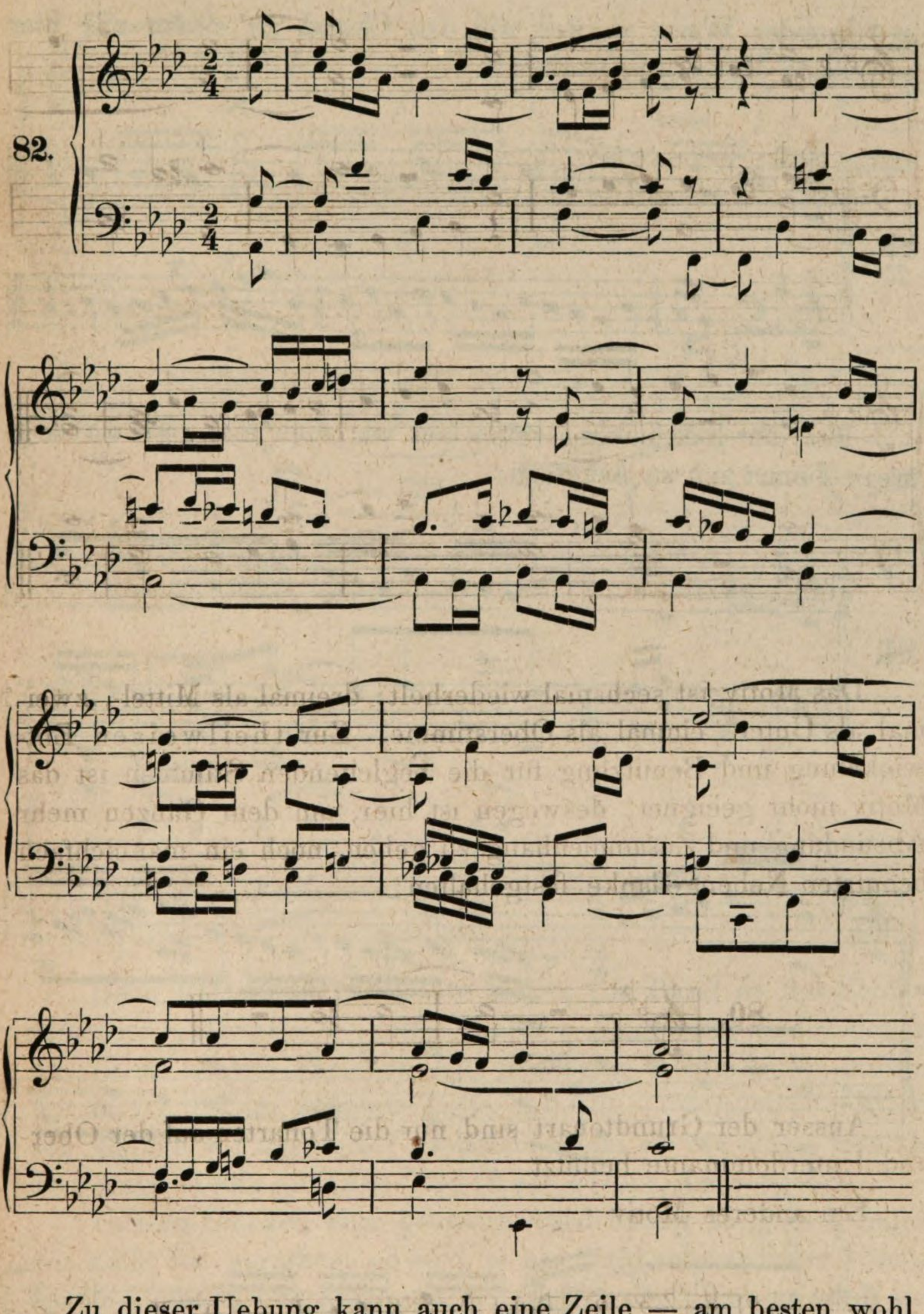
Ausser der Grundtonart sind nur die Tonarten auf der Ober- und Unterdominante benutzt.

Ein anderes Motiv

81. 

gibt uns Gelegenheit, dasselbe theilweise — die beiden Sechzehntheile werden sich dazu vorzugsweise eignen — in den begleitenden Stimmen zu benutzen.

82.

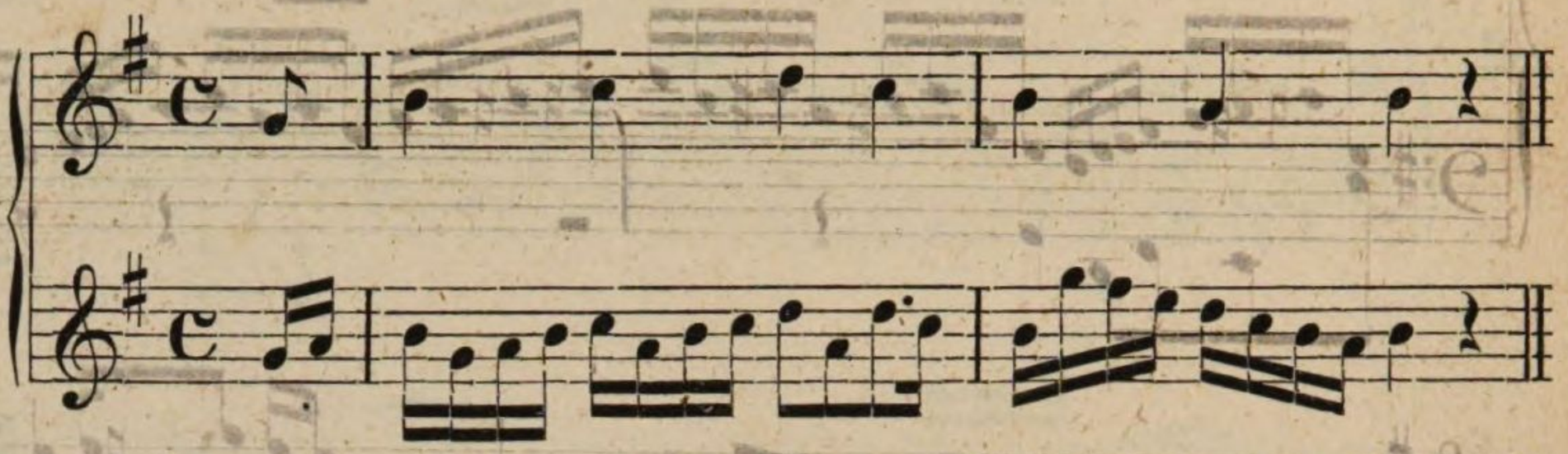


Zu dieser Uebung kann auch eine Zeile — am besten wohl die Anfangszeile — eines Chorals benutzt werden, nur muss, wenn das Motiv den in dem vorigen Abschnitte bezeichneten, für diese Uebung erforderlichen Character erhalten soll, die Choralzeile figurirt werden.

Wir geben hierzu ein Beispiel, und wählen dazu die erste Zeile des Chorals: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'." Etwa

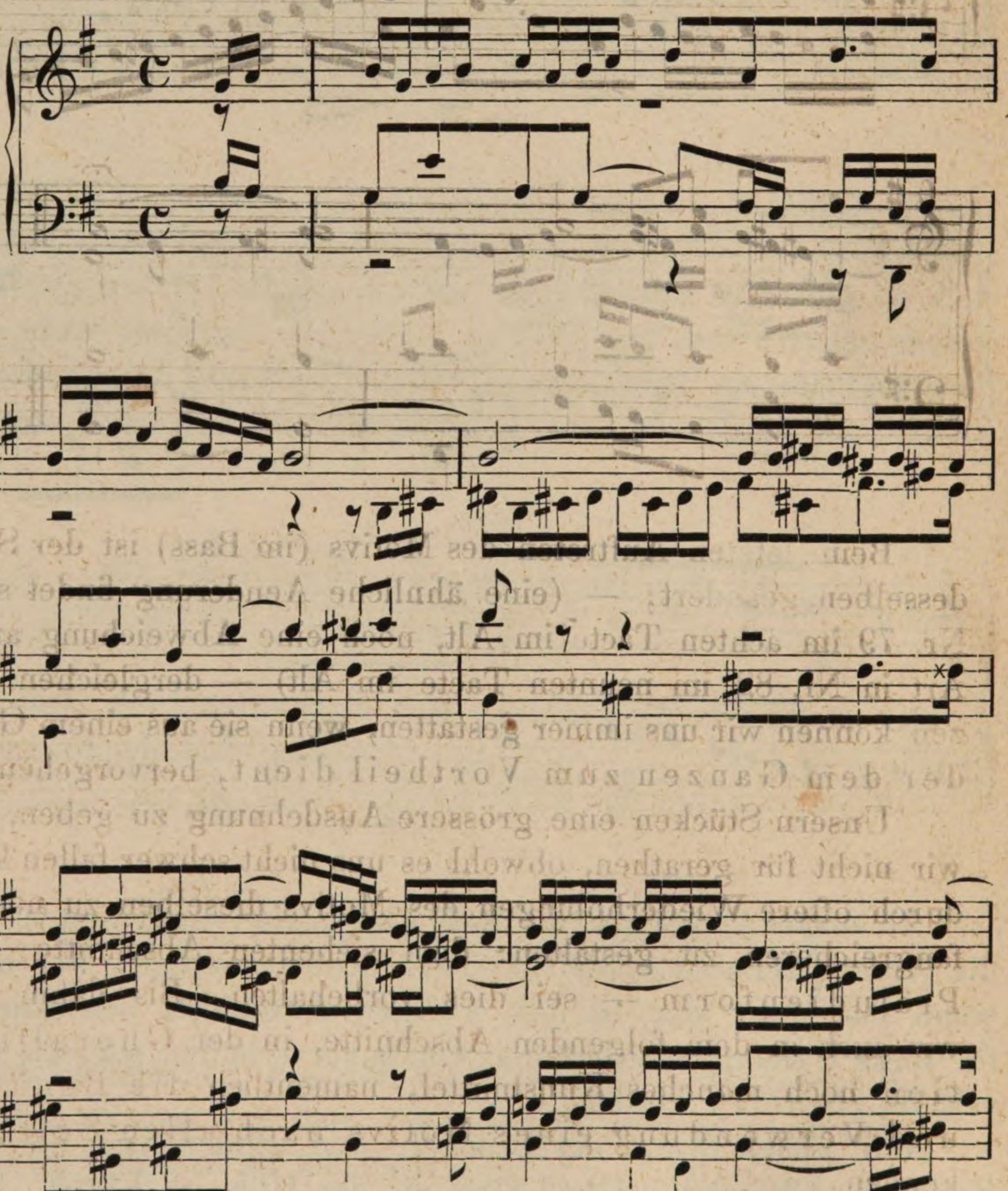
in folgender Weise würden wir den Choral zu einem uns hier passenden Motiv umgestalten:

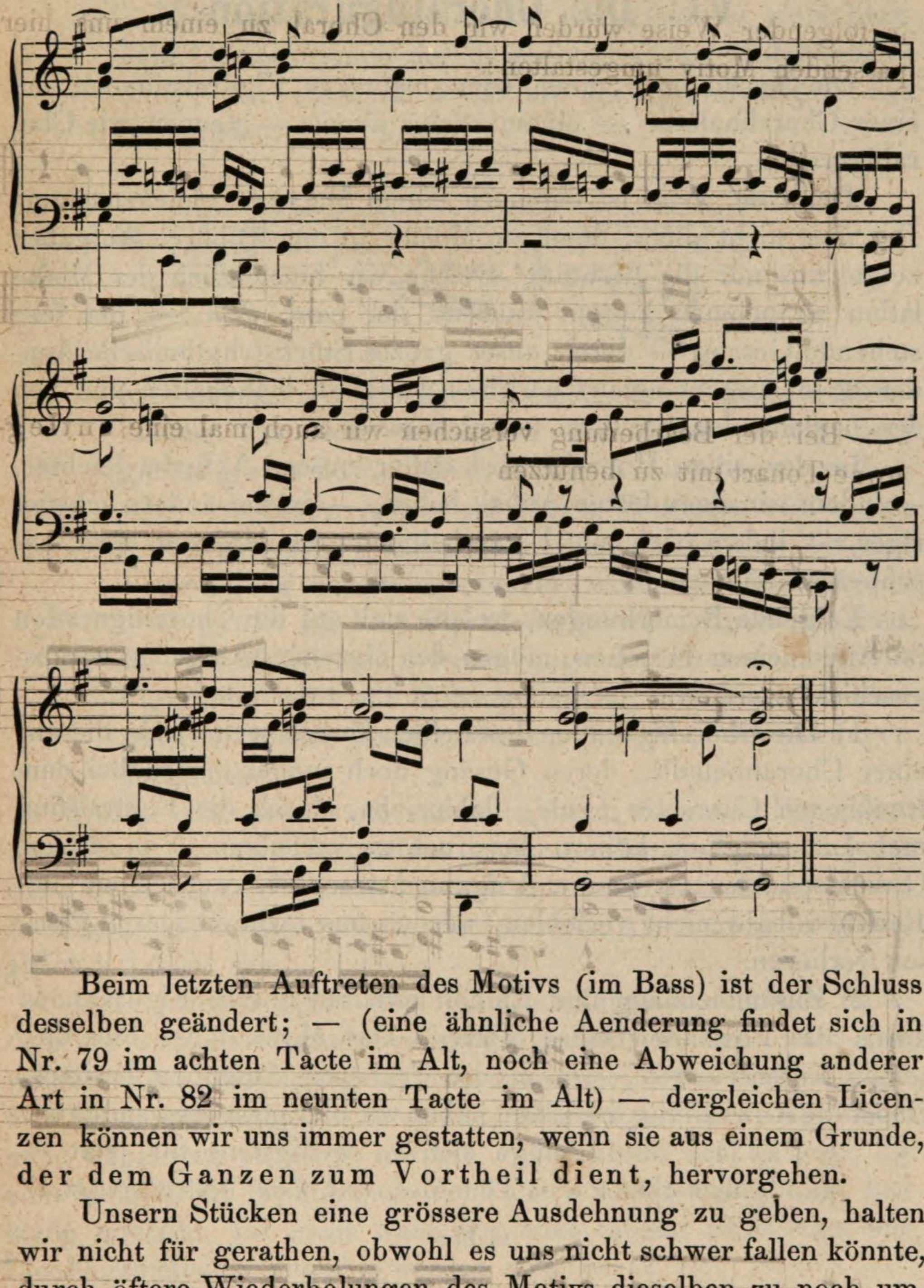
83.



Bei der Bearbeitung versuchen wir auch mal eine entlegnere Tonart mit zu benutzen:

84.





Beim letzten Auftreten des Motivs (im Bass) ist der Schluss desselben geändert; — (eine ähnliche Aenderung findet sich in Nr. 79 im achten Tacte im Alt, noch eine Abweichung anderer Art in Nr. 82 im neunten Tacte im Alt) — dergleichen Licenzen können wir uns immer gestatten, wenn sie aus einem Grunde, der dem Ganzen zum Vortheil dient, hervorgehen.

Unsern Stücken eine grössere Ausdehnung zu geben, halten wir nicht für gerathen, obwohl es uns nicht schwer fallen könnte, durch öftere Wiederholungen des Motivs dieselben zu noch umfangreicheren zu gestalten: dem siebenten Abschnitte — der Präludienform — sei dies vorbehalten. Bis dahin lernen wir auch in dem folgenden Abschnitte, in der Choralfiguration noch manches Kunstmittel, namentlich die Benutzung und Verwendung eines Motivs nach allen Seiten hin kennen.

VI. Die Choralfiguration.

Die Verbindung einer oder mehrerer Figuralstimmen mit einer Choralmelodie — einem *cantus firmus* — nennen wir Choralfiguration.

Der *cant. firm.* ist demnach einem Muster gleichzuachten. Das aber nicht allein; denn ein Muster in den früheren Aufgaben zeigte uns nur die Richtung, welche wir hinsichtlich der Modulation zu nehmen hatten während der *cant. firm.* — der feststehende Gesang — durch unser ganzes Stück (rhythmische Aenderungen ausgenommen) unabänderlich beibehalten und von den begleitenden Stimmen umspielt wird.

In der einen Hinsicht wird daher unsere Aufgabe leichter, — indem wir einen festen Anhalt haben, — in der andern schwieriger, — indem sich die Figuralstimmen an den *cant. firm.* anschliessen müssen.

Folgende Bemerkungen, welche sich auf die Choralfiguration im Allgemeinen beziehen, mögen den einzelnen Aufgaben vorausgeschickt werden.

1) Die Choralfiguration hat keinen Zweck weiter, als diesen: einer Choralmelodie, deren Gesang doch immer, auch bei dem freudigsten Character, ruhig dahinzieht, durch die Figuralstimmen Lebendigkeit, höhern Ausdruck zu verleihen. Von diesem Gesichtspuncte aus unsere Aufgabe betrachtet, werden wir das Rechte sobald nicht verfehlen, werden uns nicht in leeren Phrasen verlieren.

2) Zusammenhang und Einheit erhalten unsere Figurationen durch das Festhalten eines Motivs. Das Motiv muss hier dieselben Eigenschaften, wie in den früheren Aufgaben besitzen. Ueber die Anwendnng desselben haben wir hier noch hinzuzufügen:

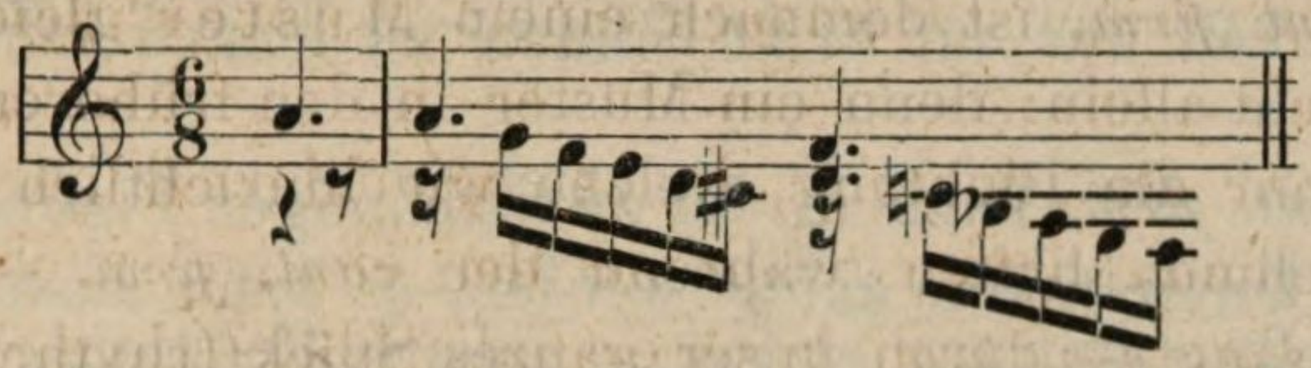
a) Das Motiv möge sich — wenigstens für jetzt — mindestens über zwei Töne des *cant. firm.* erstrecken, z. B.

nicht:

85.

Im entgegengesetzten Falle würden wir durch die sich darbietende zu häufige und zu jedem Melodietone vielleicht erfolgende Benutzung Monotonie erzeugen.

Wir sagten: wenigstens für jetzt; denn es giebt herrliche Compositionen der entgegengesetzten Motivverwendung, wir erinnern z. B. an das Choralvorspiel von *Seb. Bach,*

86. 

in welchem mit geringen Ausnahmen zu jedem Melodietone das Motiv erscheint. Zu solcher Bearbeitung gehört grosse Gewandtheit, die wir ja erst erlangen wollen;

b) das Motiv möge auf allen Tonstufen und in der freiesten Weise — wir erinnern auch an die theilweise Verwendung desselben — benutzt werden; jedoch möge es

c) nicht zu häufig wiederkehren. An die Stellen, wo das Motiv ruht, treten entweder Pausen, oder die Figuration wird mit Nebengedanken, die, wie wir schon wissen, wieder imitirt werden können, ungezwungen fortgeführt.

3) Der *cant. firm.* kann entweder durch die ganze Figuration ununterbrochen fortgeführt, oder — besser — nach jeder Zeile durch einen Zwischensatz unterbrochen werden. Diese Zwischensätze mögen (wie in dem vorigen Abschnitte) nicht von gleicher Länge sein.

4) In jeder Aufgabe über die Choralfiguration mögen Melodien des verschiedensten Ausdrucks gewählt werden: jetzt eine, welche frohe Empfindung athmet, dann eine, deren Ausdruck getrost oder wehmüthig ist u. s. w. Im Uebrigen aber möge dabei nicht wählerisch verfahren werden, vielleicht aus dem Grunde, die eine Melodie sei leichter, als die andere zu figuriren, was, beiläufig erwähnt, gar nicht wahr ist; auch mögen nicht etwa nur Lieblingsmelodien gewählt werden u. s. w.

Nach diesen Vorbemerkungen haben wir von den Choralfigurationen zuerst durchzuarbeiten

1) Die zweistimmige,

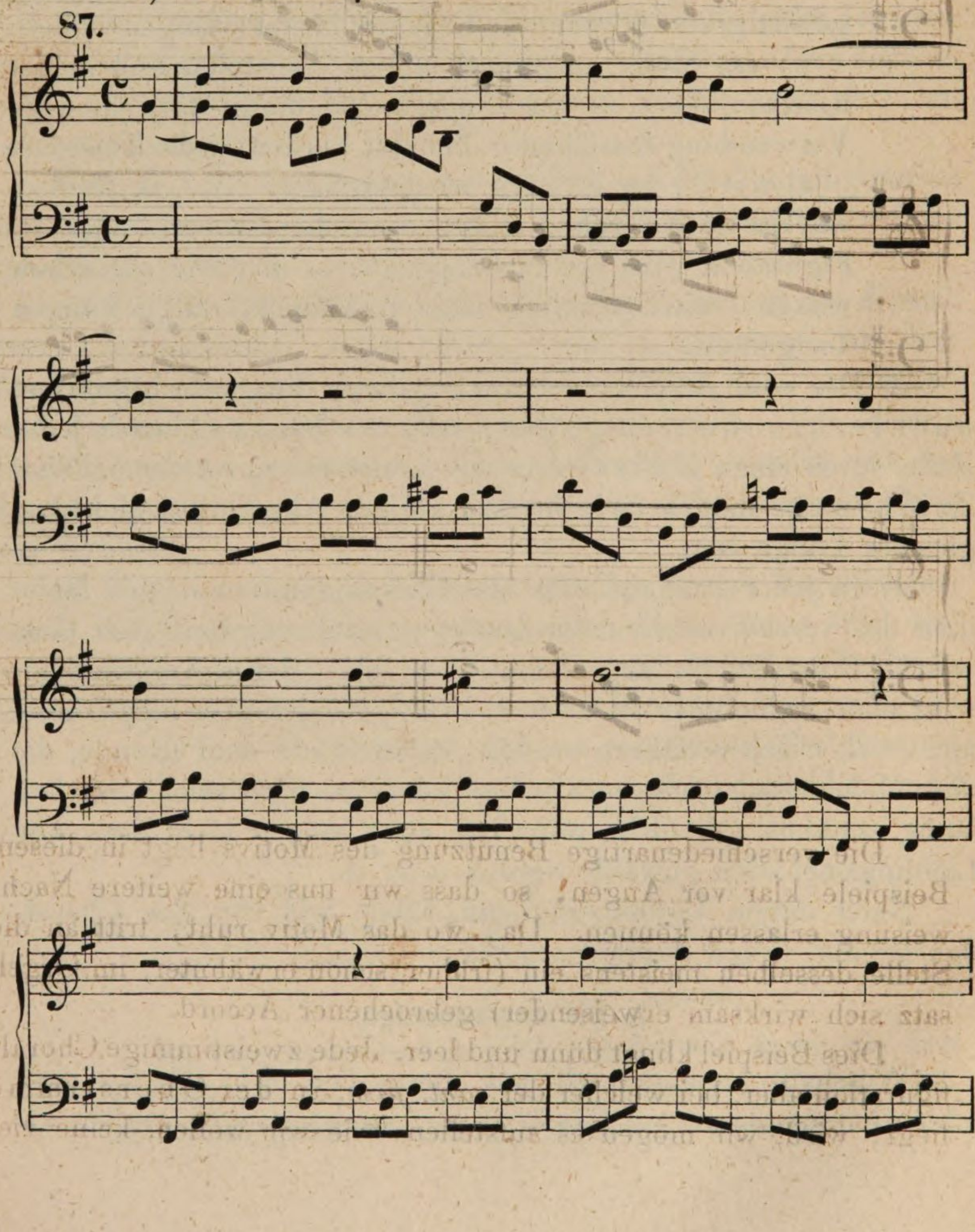
Wesshalb beginnen wir mit dieser und nicht mit der drei- oder vierstimmigen? — Grade in der zweistimmigen werden wir

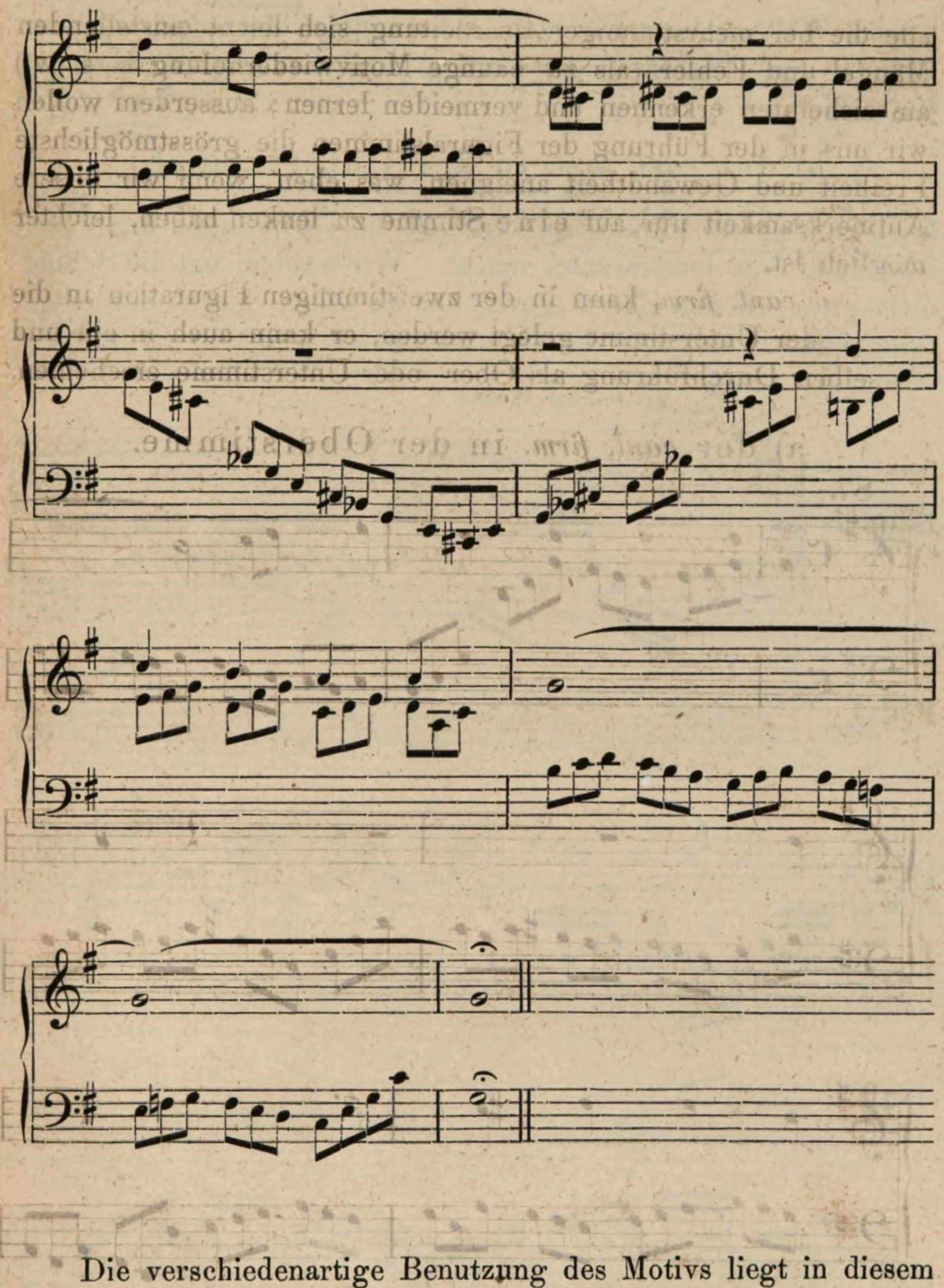
alle die bei mehrstimmiger Bearbeitung sich leicht einstellenden Mängel und Fehler (als zu häufige Motivwiederholung u. s. w.) am sichersten erkennen und vermeiden lernen; ausserdem wollen wir uns in der Führung der Figuralstimmen die grösstmöglichste Freiheit und Gewandtheit aneignen, was eben, wenn wir unsere Aufmerksamkeit nur auf eine Stimme zu lenken haben, leichter möglich ist.

Der *cant. firm.* kann in der zweistimmigen Figuration in die Ober- oder Unterstimme gelegt werden, er kann auch in ein und derselben Durchführung als Ober- oder Unterstimme erscheinen.

a) der *cant. firm.* in der Oberstimme.

87.





Die verschiedenartige Benutzung des Motivs liegt in diesem Beispiele klar vor Augen, so dass wir uns eine weitere Nachweisung erlassen können. Da, wo das Motiv ruht, tritt an die Stelle desselben meistens ein (früher schon erwähnter, im Orgelsatz sich wirksam erweisender) gebrochener Accord.

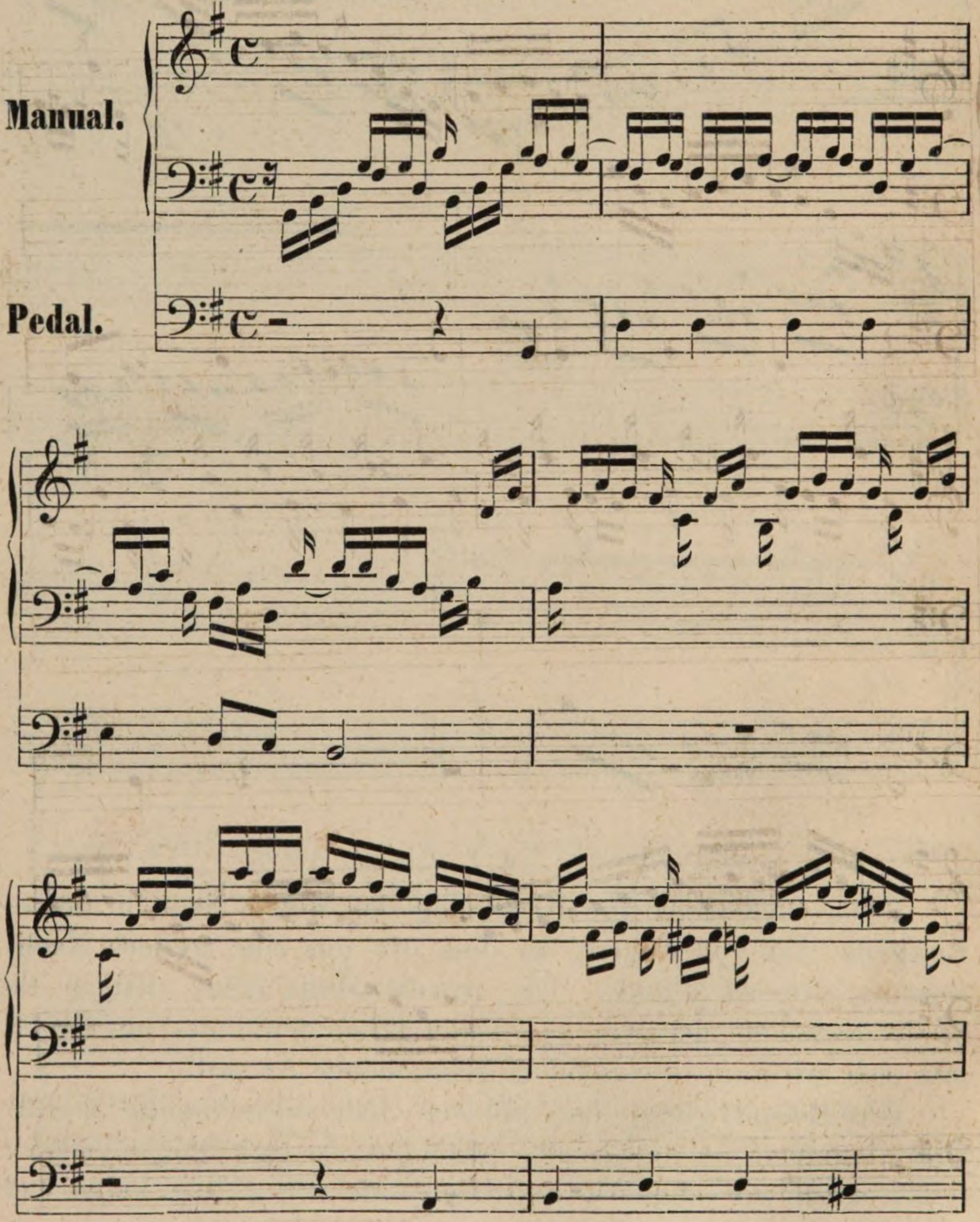
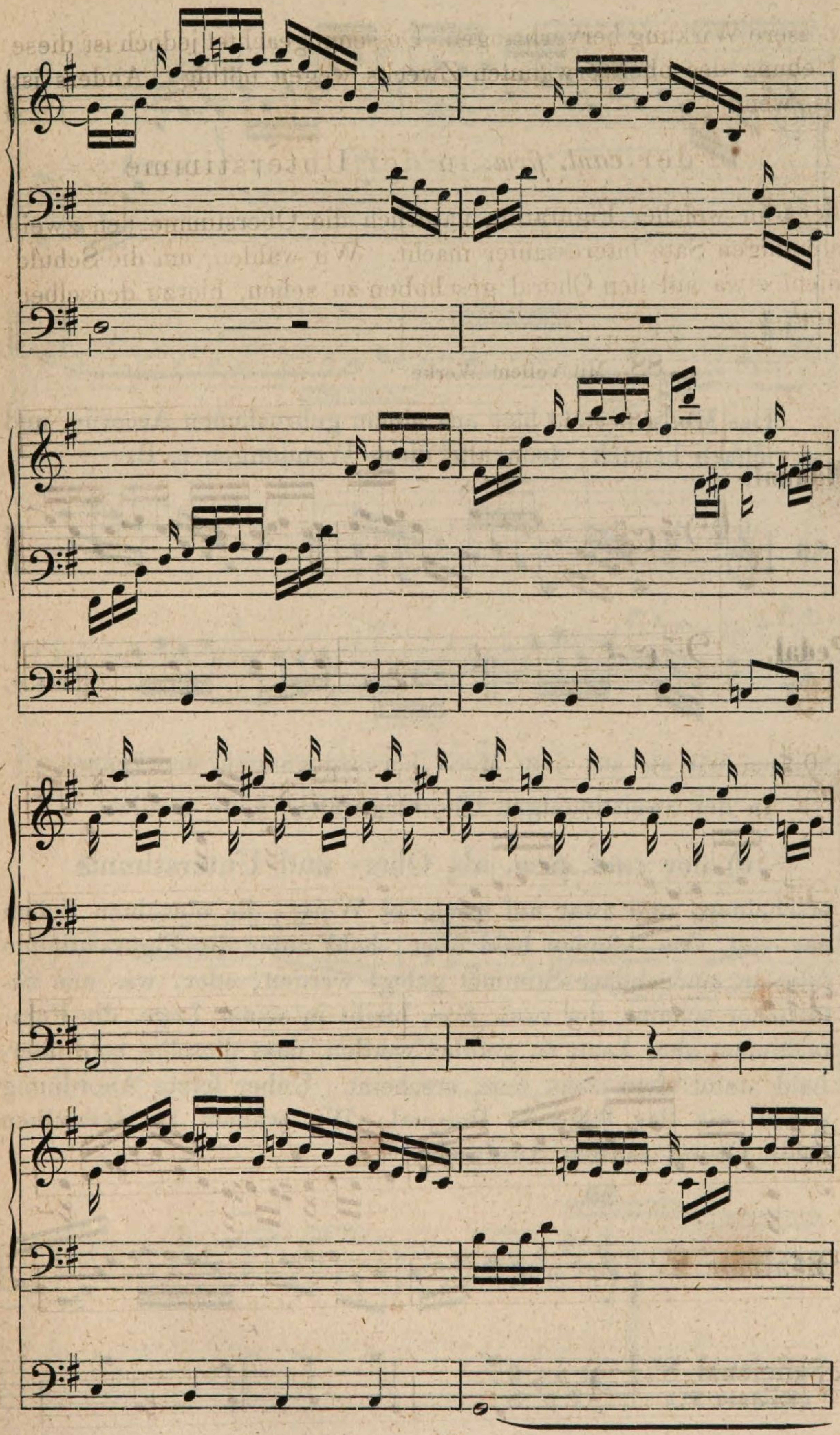
Dies Beispiel klingt dünn und leer. Jede zweistimmige Choralfiguration aber, bei welcher der *cant. firm.* in der Oberstimme liegt, wird, wir mögen es aufstellen, wie wir wollen, keine viel

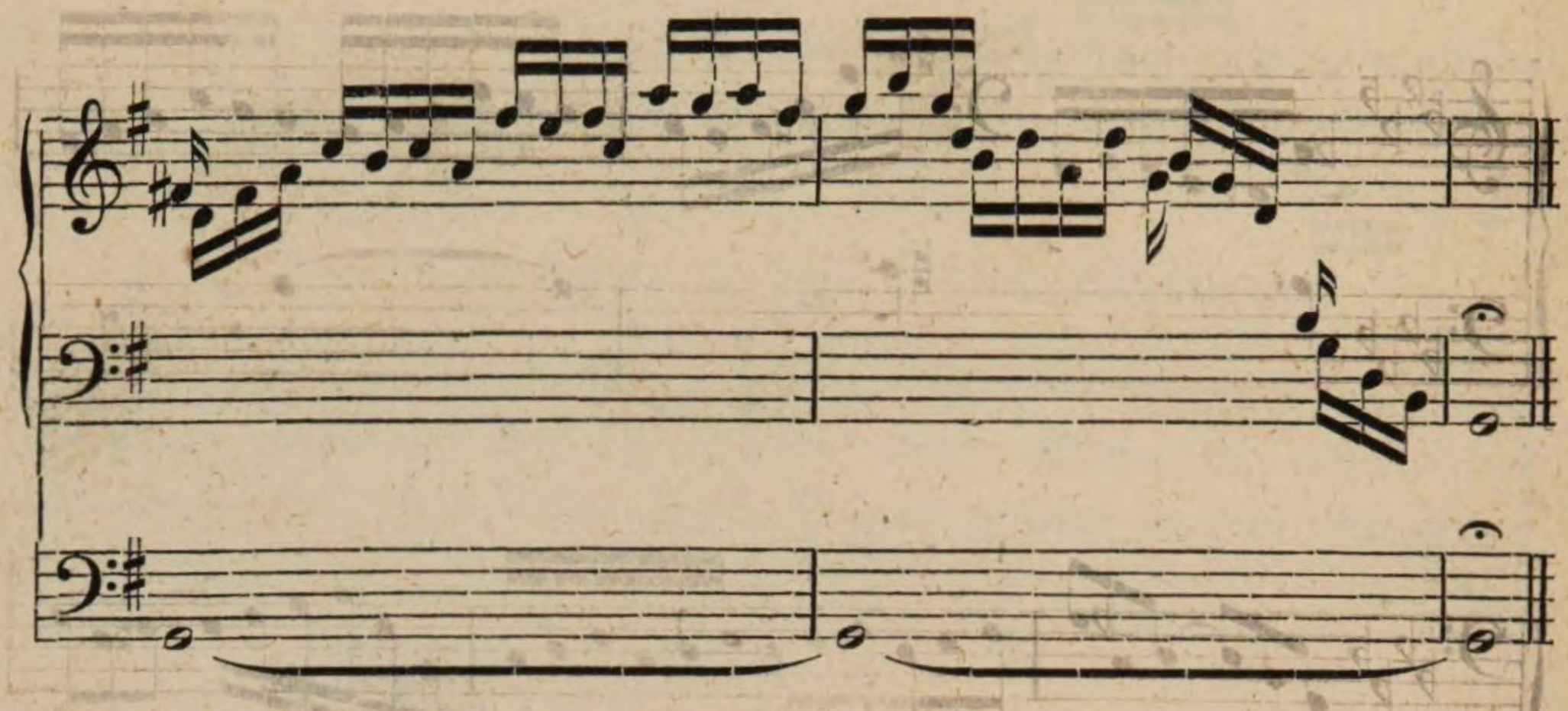
bessere Wirkung hervorbringen. Dessenungeachtet jedoch ist diese Uebung des oben erwähnten Zwecks wegen nöthig. Anders ist es, wenn

b) der *cant. firm*, in der Unterstimme

liegt, in welcher Figuration natürlich die Oberstimme den zweistimmigen Satz interessanter macht. Wir wählen, um die Schuld nicht etwa auf den Choral geschoben zu sehen, hierzu denselben *cant. firm.*

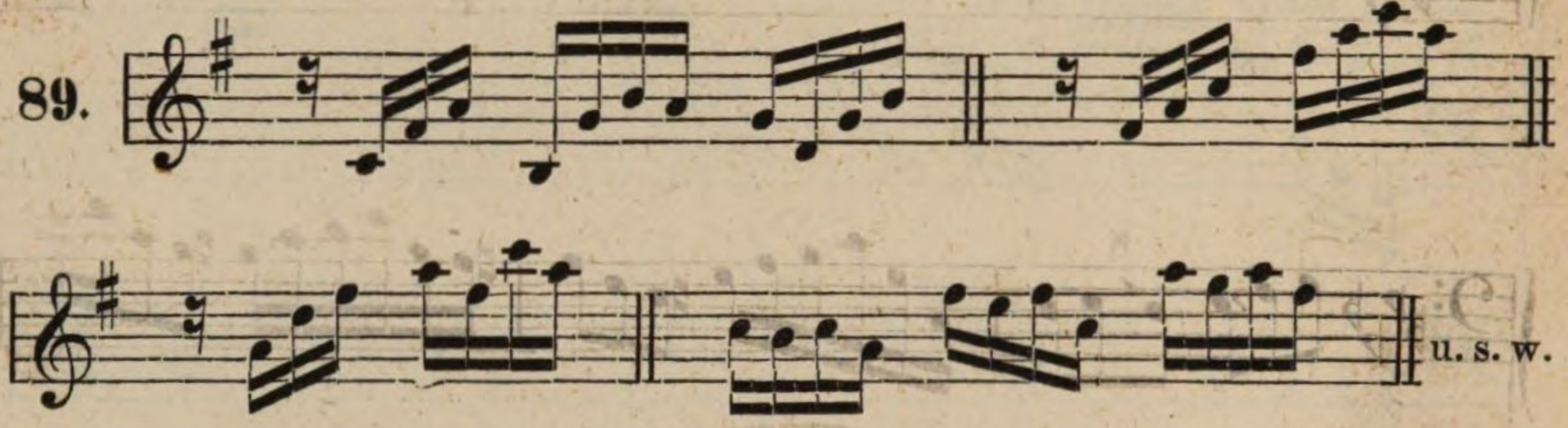
88. Mit vollem Werke.





Das Motiv besteht hier aus einem gebrochenen Accorde, und ist vielfach benutzt; denn alle diese Wendungen z. B.

89.



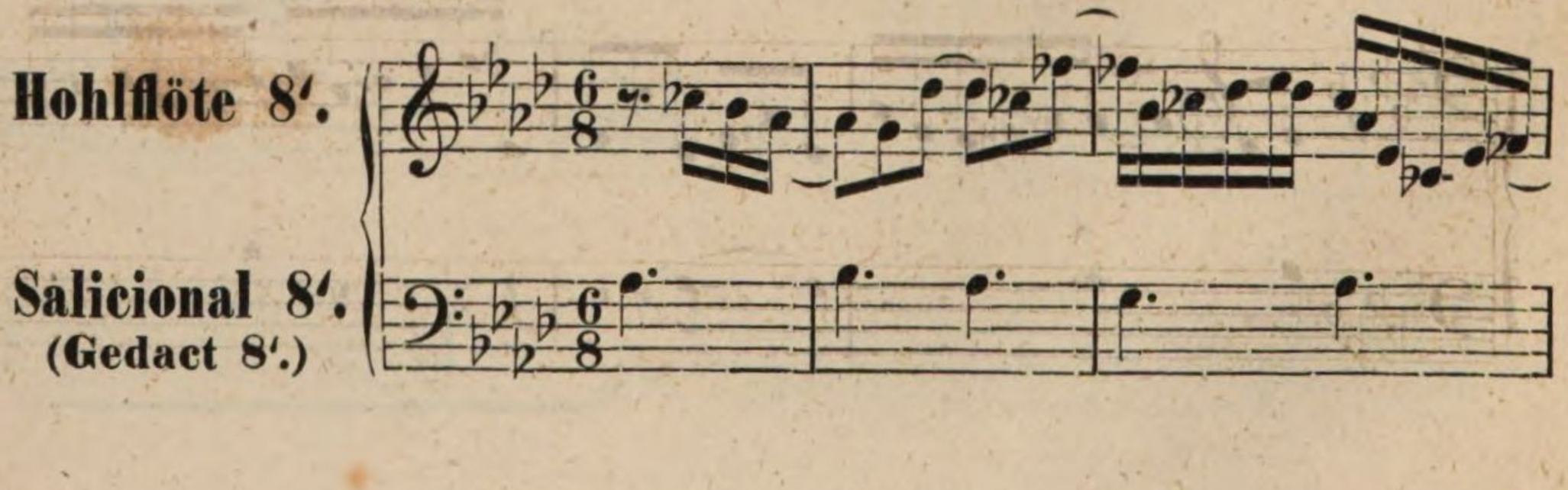
müssen wir als aus dem Motiv hervorgegangen, anerkennen.

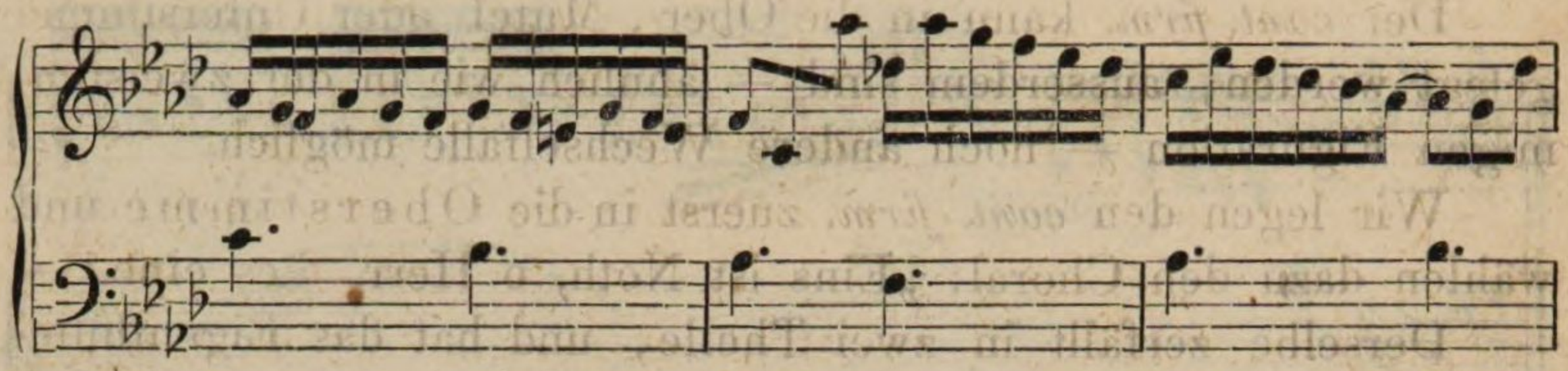
In der zweistimmigen Choralfiguration kann endlich

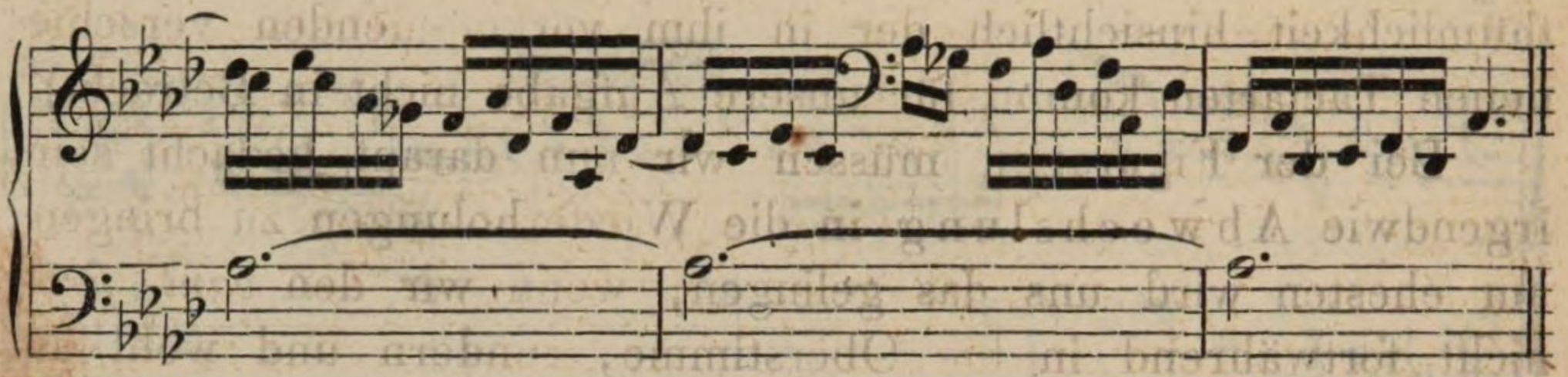
c) der *cant. firm.* als Ober- und Unterstimme

erscheinen, und zwar auf zweierlei Weise: die einzelnen Zeilen des *cant. firm.* können bald über, bald unter die Figuralstimme (also in eine andere Stimme) gelegt werden; oder, was uns natürlicher scheint, der *cant. firm.* bleibt in seiner Lage, die Figuralstimme aber kann so geführt werden, dass dieselbe bald überbald unter dem *cant. firm.* erscheint. Ueber letzte Anordnung geben wir das folgende Beispiel. Wir wählen zu demselben einen Choral sanften Ausdrucks.

90.







Das Motiv stellt sich in dieser Bearbeitung nicht so klar, als in den vorigen heraus. Wir können hier zwei Motive annehmen: das eine liegt in den Achteln, das andere in den Sechzehntheilen; beide sind in der freiesten Weise benutzt. Durch die Verschiedenheit des Rhythmus hat dies Beispiel mehr Abwechslung, als es in den beiden vorhergehenden der Fall ist, erhalten.

Die Wahl der Tactart kann hier nicht befremden; dergleichen Umbildungen sind uns aus den früheren Abschnitten schon geläufig. Wohl aber mag die Behandlung des Anfangs in Moll auffallen: sie ging aus einem uns bei dieser Melodie vorschwebenden Kirchenliede hervor.

Bei den eigenen Uebungen mag keine von den aufgestellten drei Arten der zweistimmigen Choralfiguration bevorzugt oder vernachlässigt werden!

2) Die dreistimmige,

a) mit Durchführung ein und desselben Motivs in den beiden begleitenden Stimmen.

Wir haben es hier mit zwei Figuralstimmen zu thun. Diese können den *cant. firm.* umspielen, indem beide ein und dasselbe Motiv verfolgen, oder jede ihr besonderes Motiv erhält. Für beide Fälle gelten die im vorigen Abschnitte gegebenen Bestimmungen über die Verwendung eines Motivs.

Der *cant. firm.* kann in die Ober-, Mittel- oder Unterstimme gelegt werden, ausserdem sind — ähnlich wie in der zweistimmigen Figuration — noch andere Wechselfälle möglich.

Wir legen den *cant. firm.* zuerst in die Oberstimme und wählen dazu den Choral: „Eins ist Noth, o Herr, dies eine.“—

Derselbe zerfällt in zwei Theile, und hat das Eigenthümliche, dass jeder derselben wiederholt wird, und der zweite Theil noch dazu aus einer Sequens besteht. (Die auffallendste Eigenthümlichkeit hinsichtlich der in ihm vorkommenden verschiedenen Tactarten kommt für unsere Aufgabe nicht in Betracht).

Bei der Figuration müssen wir nun darauf bedacht sein, irgendwie Abwechslung in die Wiederholungen zu bringen; am ehesten wird uns das gelingen, wenn wir den *cant. firm.* nicht fortwährend in die Oberstimme, sondern und wohl am besten abwechselnd in den Tenor und Sopran legen.

Dass wir dadurch von unserer Aufgabe etwas abweichen, kann uns nicht abhalten, den Gewinn unserer Figuration zu Theil werden zu lassen.

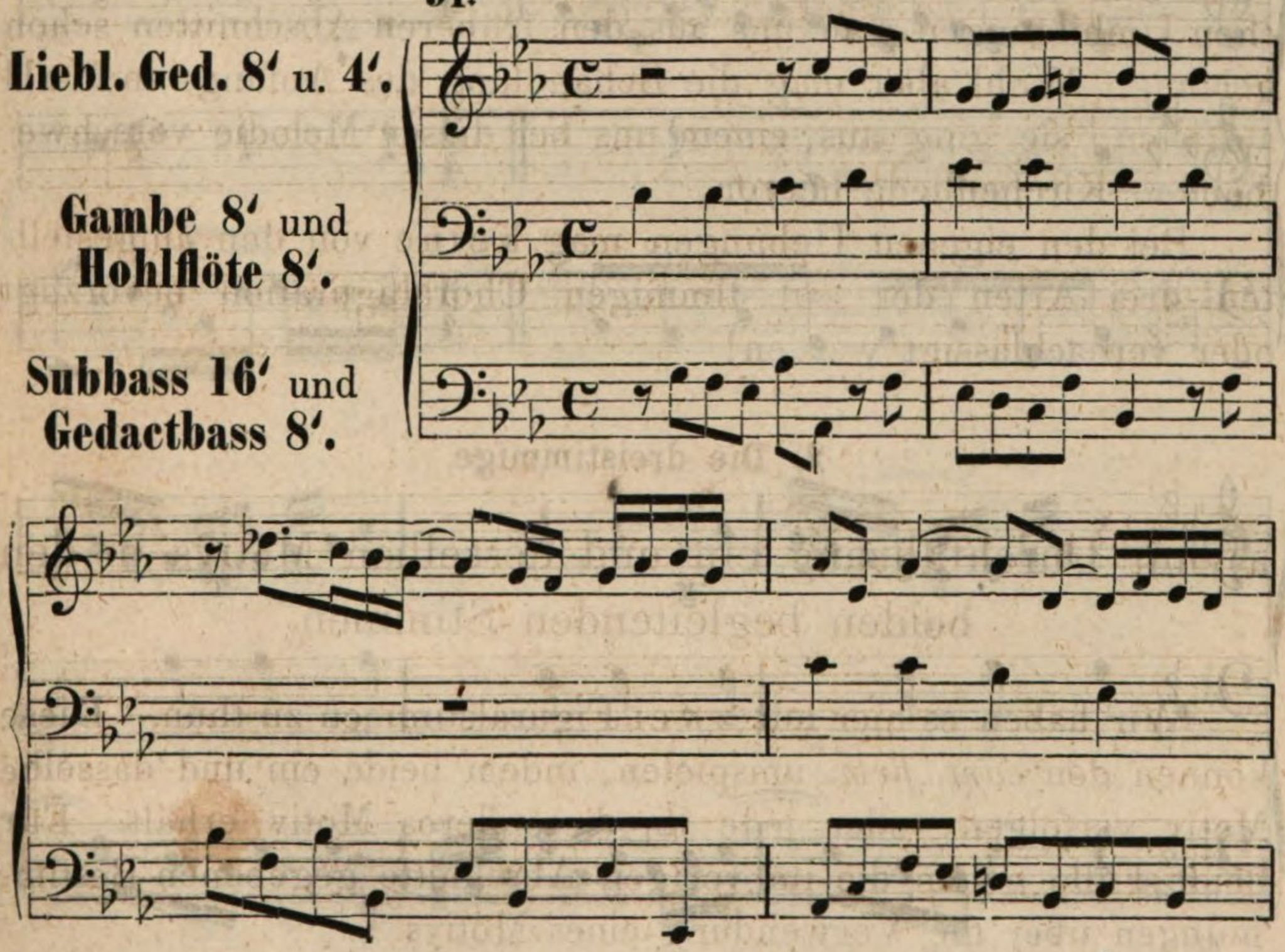
Wir halten also diesen Entwurf fest. Dabei liegt nach frühern Andeutungen Nichts näher, als dass wir bei den Wiederholungen die Stimmen umzukehren, — also den doppelten Contrapunkt anzuwenden — versuchen.

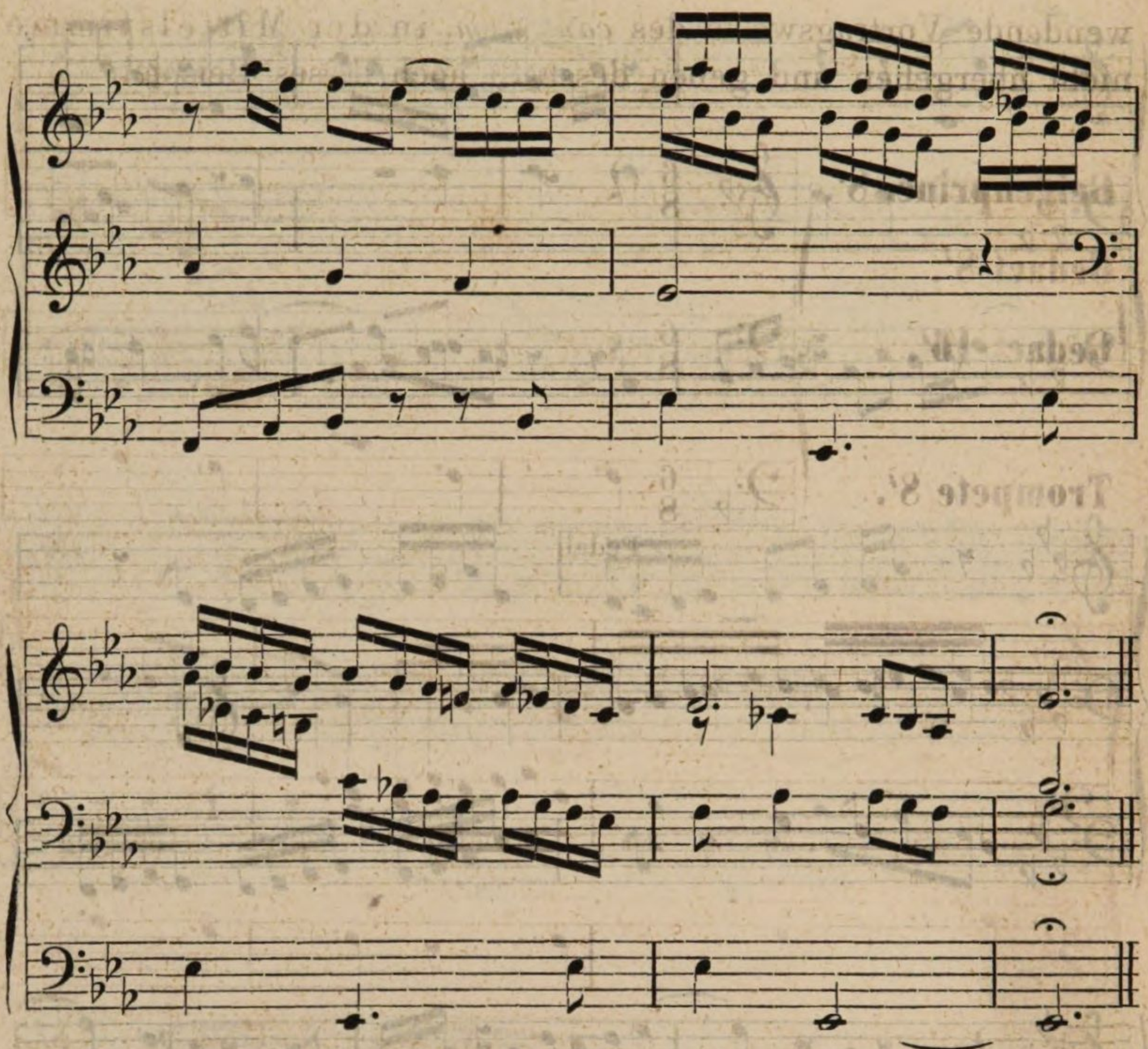
91.

Liebl. Ged. 8′ u. 4′.

Gambe 8′ und Hohlflöte 8′.

Subbass 16′ und Gedactbass 8′.





Die Umkehrung ist in beiden Theilen — jedesmal anders — erfolgt: im ersten Theile sind die Ober- und Mittelstimme, im zweiten die Ober- und Unterstimme (ausser der Verlegung des *cant. firm.* in den Sopran) umgekehrt.

Die Figuralstimmen sind aus dem Grunde meistens in freier Weise fortgeführt, weil die öfteren Wiederholungen in diesem Falle der Durchführung eines Motivs gleichzustellen sind.

Die Sequens im zweiten Theile ist ganz so behandelt, wie in der erweiterten Periode die Wiederholung eines Vordersatzes in verwandten Tonarten (siehe Nr. 65).

Am Schluss sind noch Stimmen hinzugefügt, um die Figuration nach dem voraufgegangenen dreistimmigen Satze nicht in leerer Zweistimmigkeit enden zu lassen.

Dies Beispiel könnte für zwei gelten, indem der *cant. firm.* in der Ober- und Mittelstimme liegt. Jedoch möchten wir eine — grade bei der dreistimmigen Figuration mit Wirkung anzu-

wendende Vortragsweise des *cant. firm.* in der Mittelstimme nicht übergehen und geben desshalb noch dieses Beispiel:

Geigenprinc. 8′,
Gedact 8′,
Gedact 16′.

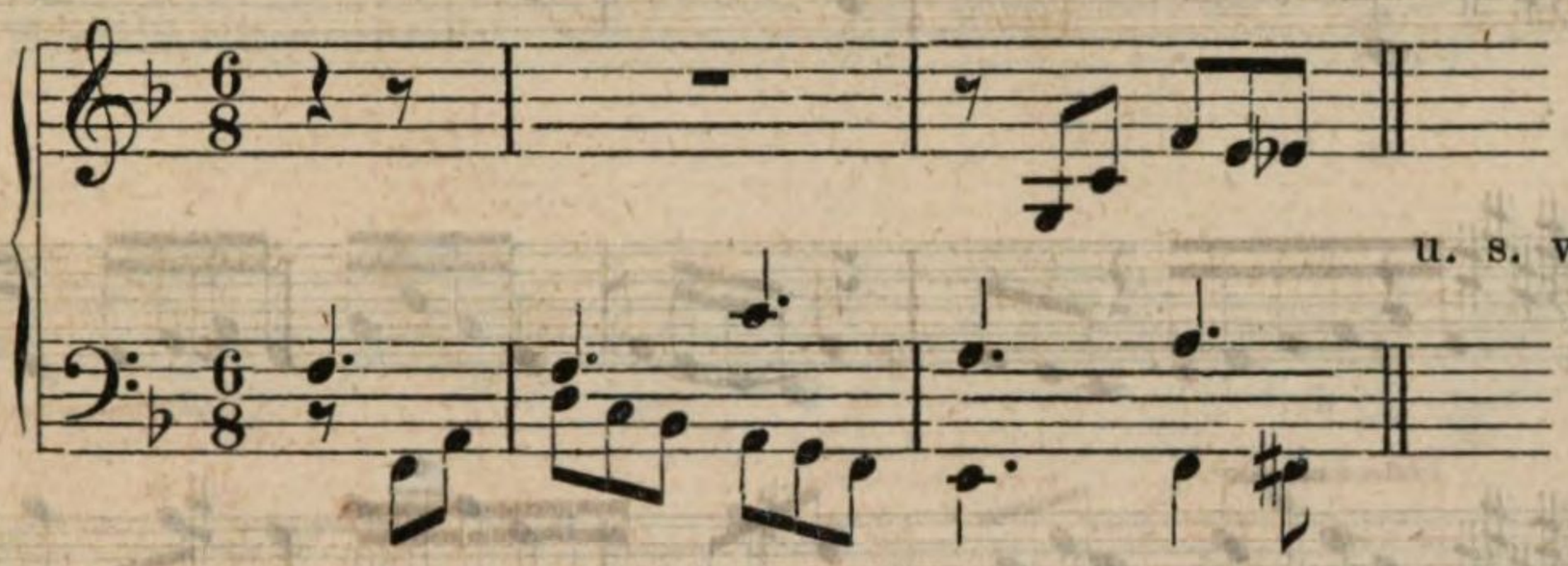
Trompete 8′.

Pedal.

Diese Stimmenvertheilung hat nämlich den Vorzug, dass die Figuralstimmen ein und dieselbe Klangfarbe erhalten, was, wenn die Unterstimme vom Pedal vorgetragen würde, nicht der Fall wäre.

Für den Anfang mögen der Erleichterung wegen die schriftlichen Uebungen ähnlicher Figurationen so entworfen werden:

93.



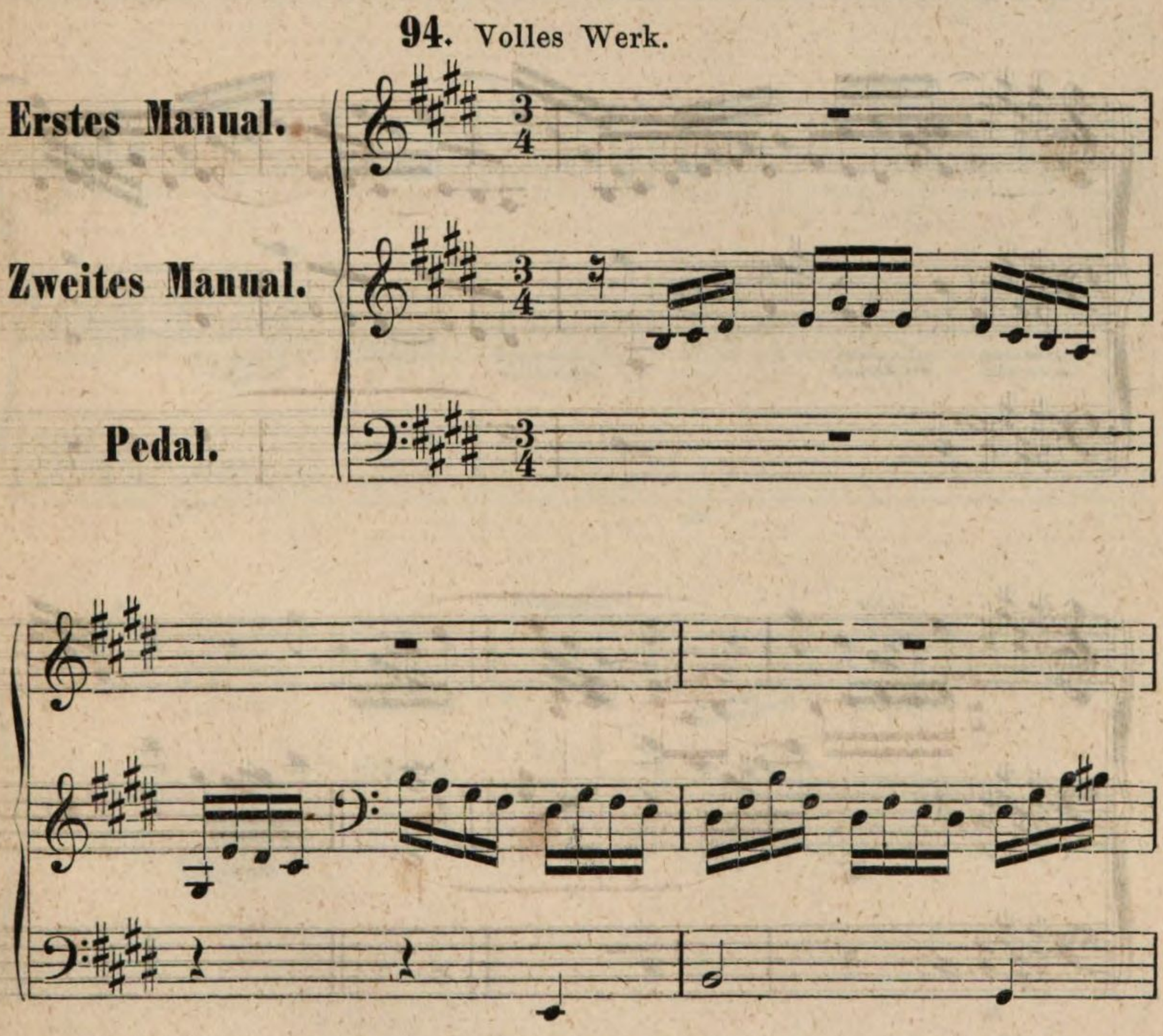
Endlich legen wir den *cant. firm.* in die Unterstimme:

94. Volles Werk.

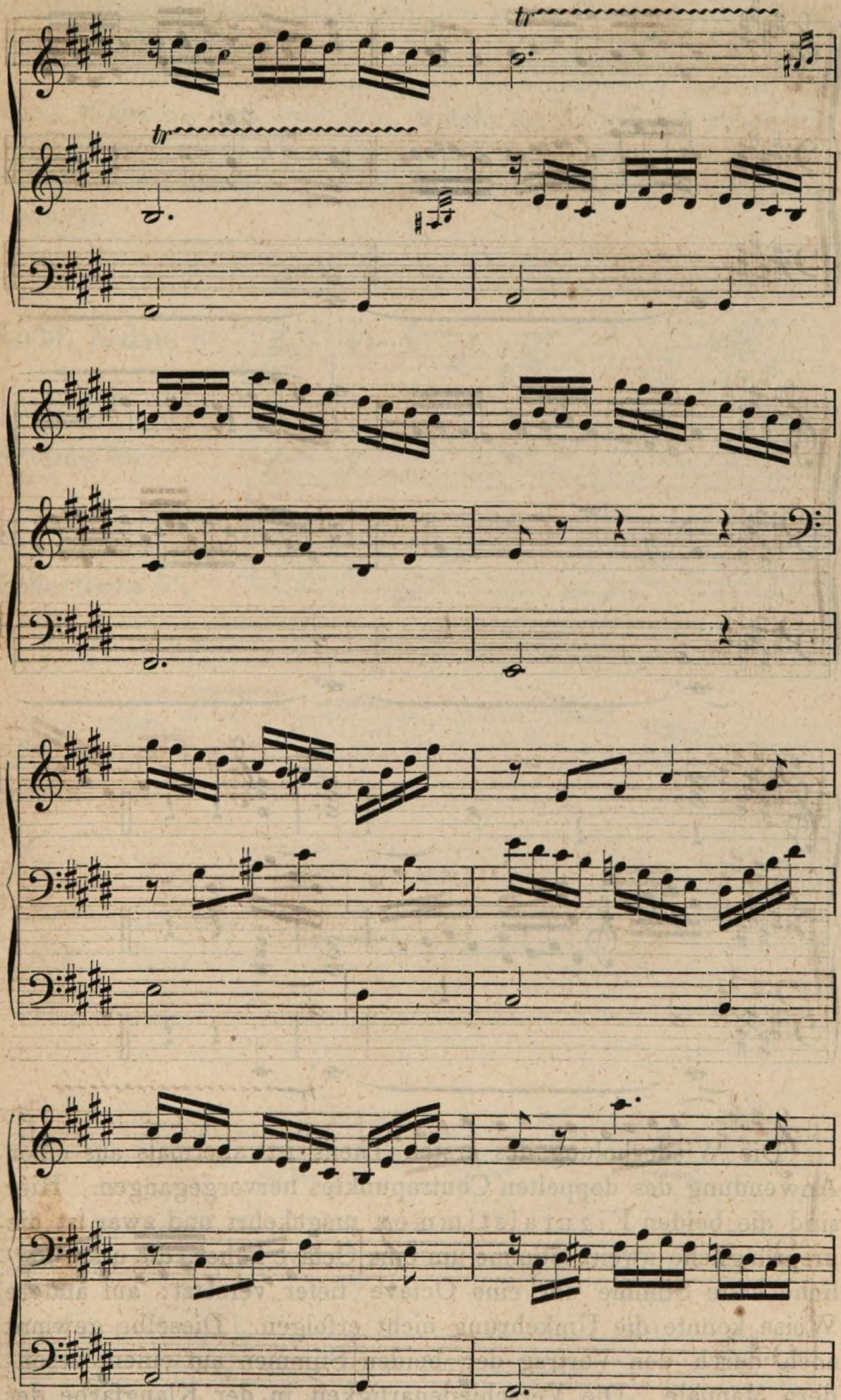
Erstes Manual.

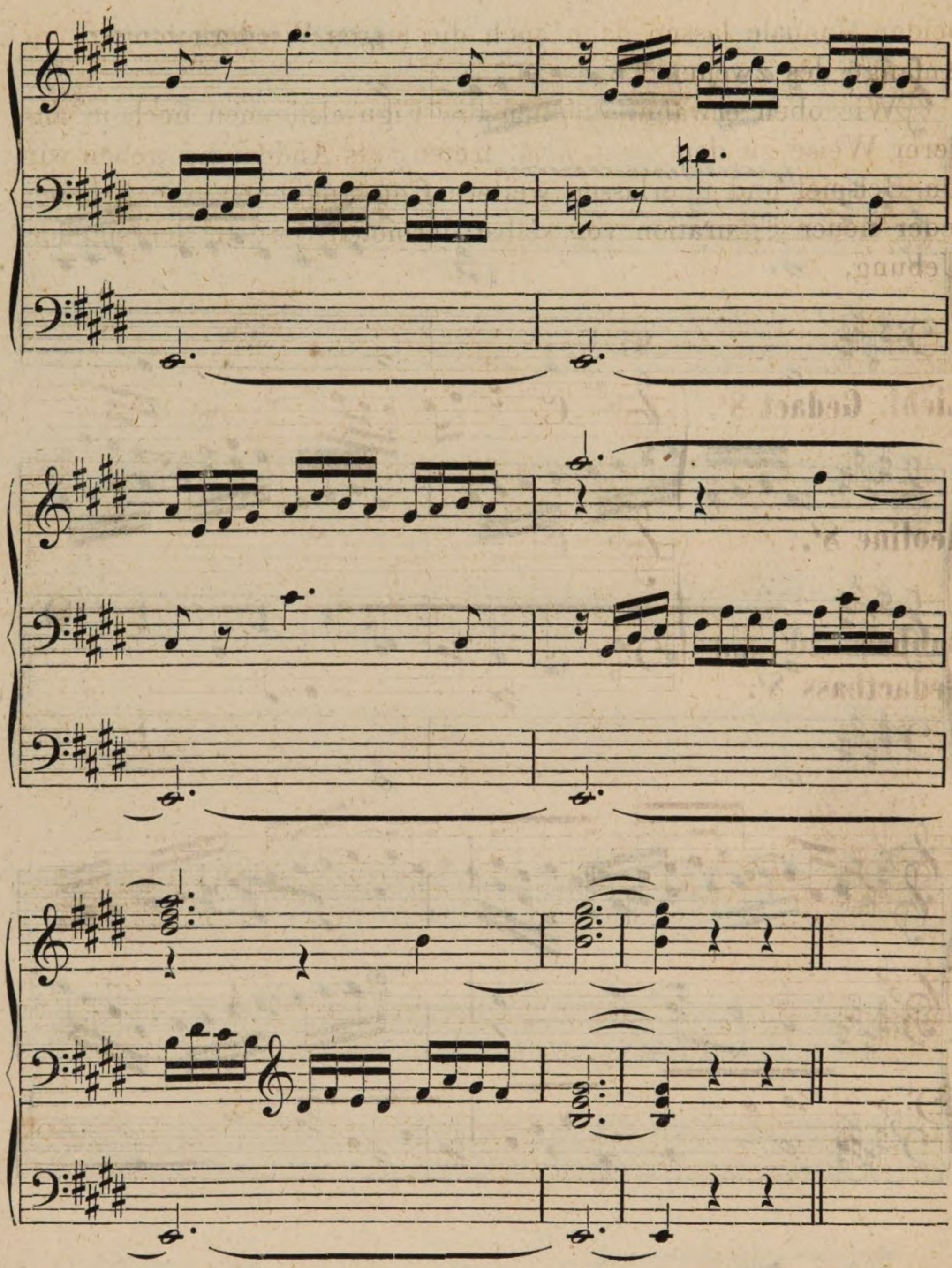
Zweites Manual.

Pedal.



tr


tr
tr
tr



Die Wiederholung des ersten Theils ist abermals aus einer Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgegangen. Hier sind die beiden Figuralstimmen umgekehrt und zwar ist die ursprüngliche zweite Stimme um eine Octave höher, die ursprüngliche erste Stimme um eine Octave tiefer versetzt: auf andere Weise konnte die Umkehrung nicht erfolgen. Dieselbe gewinnt noch durch den Vortrag der beiden Stimmen auf einem besondern Manuale. Die Verschiedenartigkeit in der Klangfarbe der

beidén Manuale lassen dann auch die leeren Wiederholungen am Anfange des zweiten Theils zu.

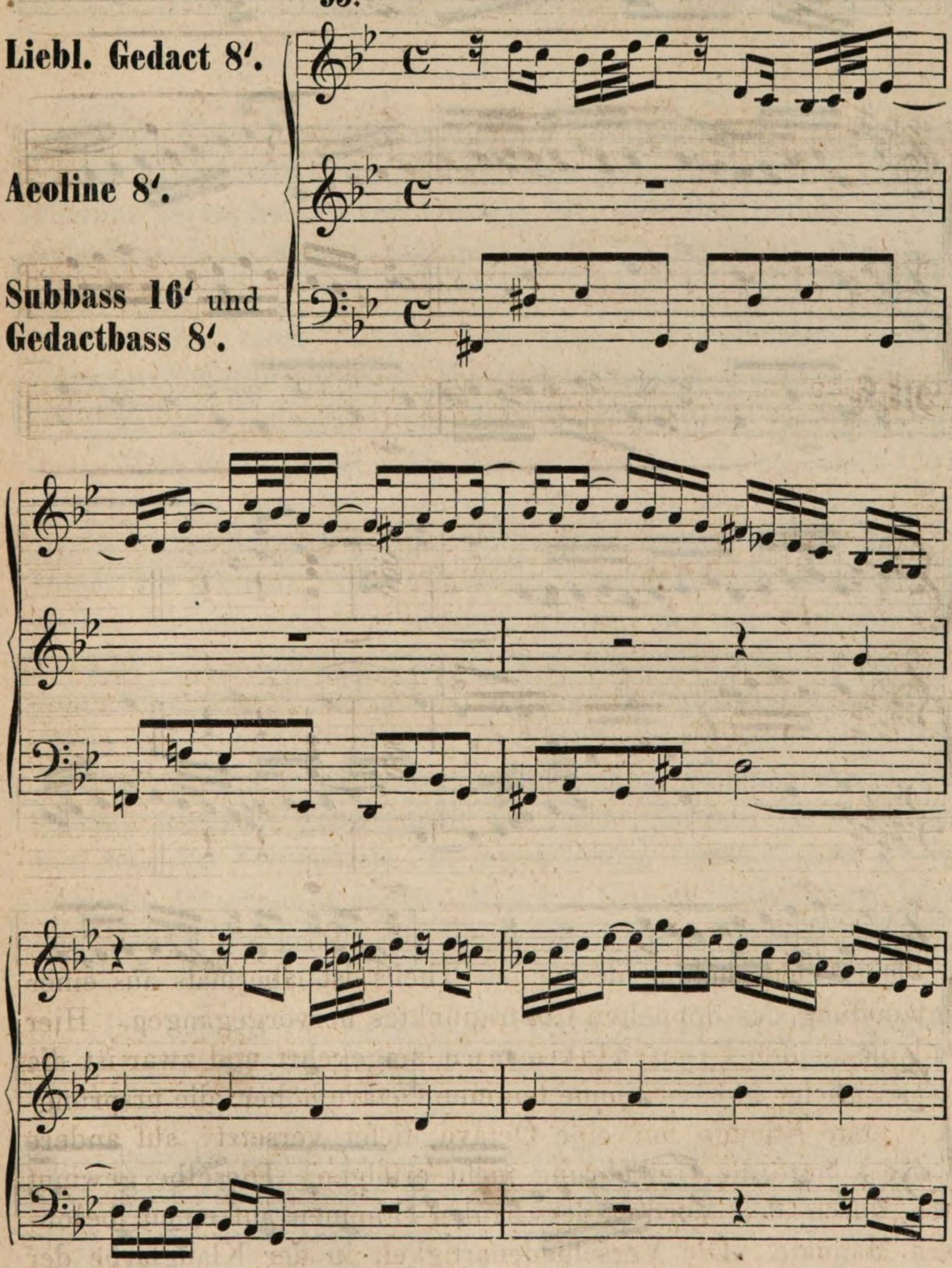
Wie oben erwähnt, können die Figuralstimmen noch in anderer Weise zu dem *cant. firm.* treten; als Andeutung geben wir ein Beispiel und überlassen weitere Combinationen, die sich bei jeder neuen Figuration von selbst darbieten werden, der eigenen Uebung.

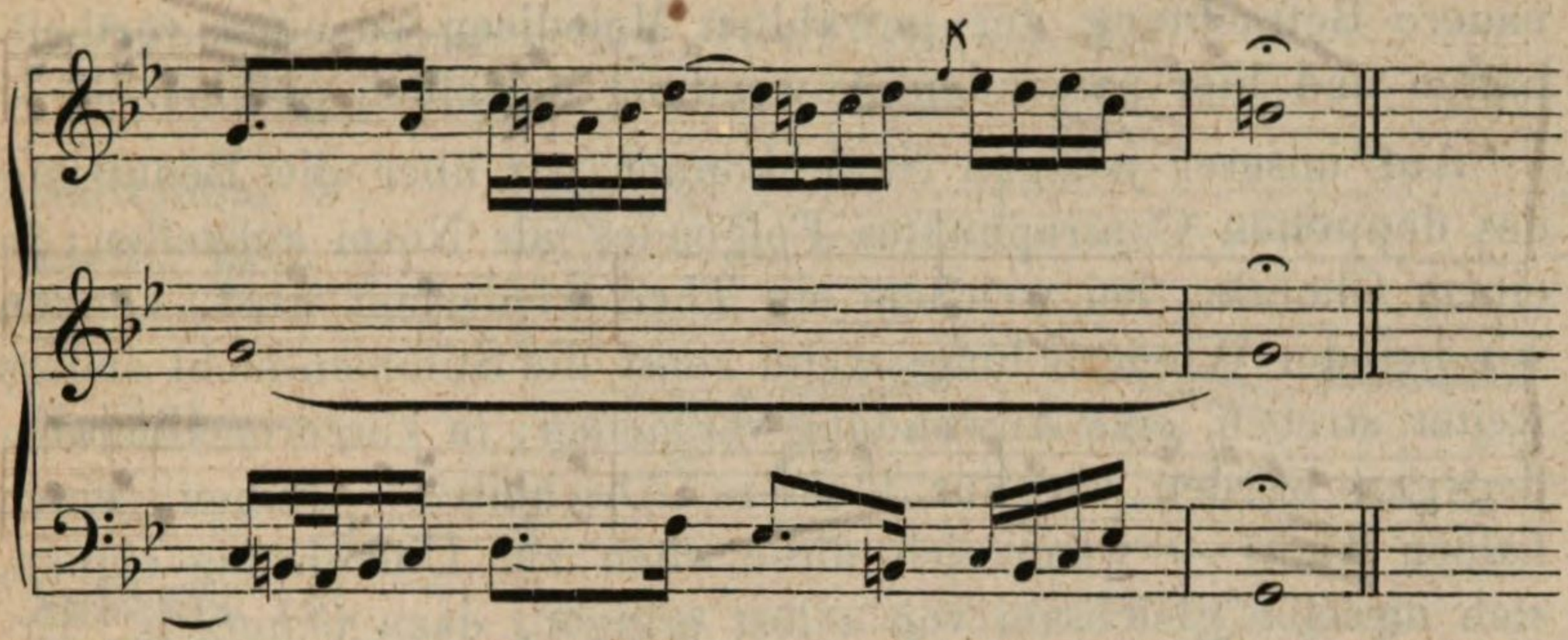
95.

Liebl. Gedact 8′.

Aeoline 8′.

Subbass 16′ und Gedactbass 8′.





Diese Figuration bildet zugleich den Uebergang zu dem folgenden Abschnitte, indem anfangs jede der beiden Figuralstimmen ihren besonderen Gesang hat; der Bass jedoch verlässt denselben bald wieder und nimmt dafür das Motiv der Oberstimme auf.

Bei den nach diesem Abschnitte anzustellenden eigenen Uebungen möge folgendes Wort Beherzigung finden:

Das in den letzten Beispielen mehr als je in Bewegung gesetzte Hauptkunstmittel: die Anwendung des doppelten Contrapunctes kann leicht zu einer übertriebenen Benutzung desselben Veranlassung geben. Wir warnen vor Künsteleien! — Denn die Absicht, nur künstliche Combinationen aufstellen zu wollen, — namentlich in solchen Fällen, wo eine einfache Führung der Figuralstimmen mehr am rechten Orte ist, — bringt folgende Nachtheile: sie lässt uns den Ideengang in seiner ursprünglichen Weise nicht verfolgen, — anstatt eines frischen und lebendigen Fortgangs kommen kleine heterogene Stückchen zum Vorschein, die sich nimmermehr zu einem Ganzen vereinigen, — und was das Schlimmste ist, durch solche fortwährende Absicht wird die Phantasie erstickt. Manches Talent ist auf diese Weise zu Grunde gegangen, an die Stelle frischen Erfindens trat — durch schlecht geleitete Studien — trockenes Notenmachen.

Die Kunstmittel sollen und müssen zur Anwendung kommen, aber am rechten Orte.

So lag es in den obigen Beispielen wohl in unserer Absicht, den doppelten Contrapunkt anzuwenden, — wir wollten die leichte und doch so wirksame Benutzung desselben zeigen. Das war aber nicht der Endzweck, vielmehr wurden wir erst durch ge-

nauere Betrachtung der gewählten Melodieen zu einer vortheilhaften und hier passenden Anwendung desselben geführt.

Auf unserer jetzigen Stufe können wir über die Benutzung des doppelten Contrapunktes Folgendes als Norm aufstellen: in einem Chorale, bei welchem ein Theil wiederholt wird, können wir bei der Wiederholung, wenn sonst die Stimmen nicht anders weiter streben, eine Anwendung versuchen; in kürzeren Chorälen dagegen werden wir nur kleinere Abschnitte — (einen, einen halben Tact) — wenn sich diese eben zur Umkehrung eignen, sich dieselbe gleichsam von selbst ergiebt, dazu benutzen. Ersteres ist nur bei den schriftlichen, letzteres bei den schriftlichen und freien Uebungen möglich.

b) mit Durchführung eines für jede der beiden Stimmen besonderen Motivs.

Der Gewinn, welchen wir aus dieser Aufgabe ziehen, ist ein doppelter: einerseits erhalten unsere Figurationen durch das selbstständigere Auftreten der Figuralstimmen Abwechslung, andrerseits erlangen wir durch diese Uebung eine weitere Gewandtheit in der Stimmenführung.

Zu der Ausführung dieser Aufgabe haben wir nach dem voraufgegangenen Abschnitte keine besondere Anleitung zu geben nöthig. Wir warnen nur vor einem zu ängstlichen, — pedantischen Festhalten der Motive. Diese mögen wieder — wie früher — in der freiesten Weise fortgeführt werden. Es kann sogar die eine Stimme an dem Motiv der andern hin und wieder Theil nehmen, und es ist ausreichend, wenn sich beide Figuralstimmen nur im Allgemeinen — durch verschiedene Notenwerthe, oder verschiedenen Rhythmus — von einander unterscheiden.

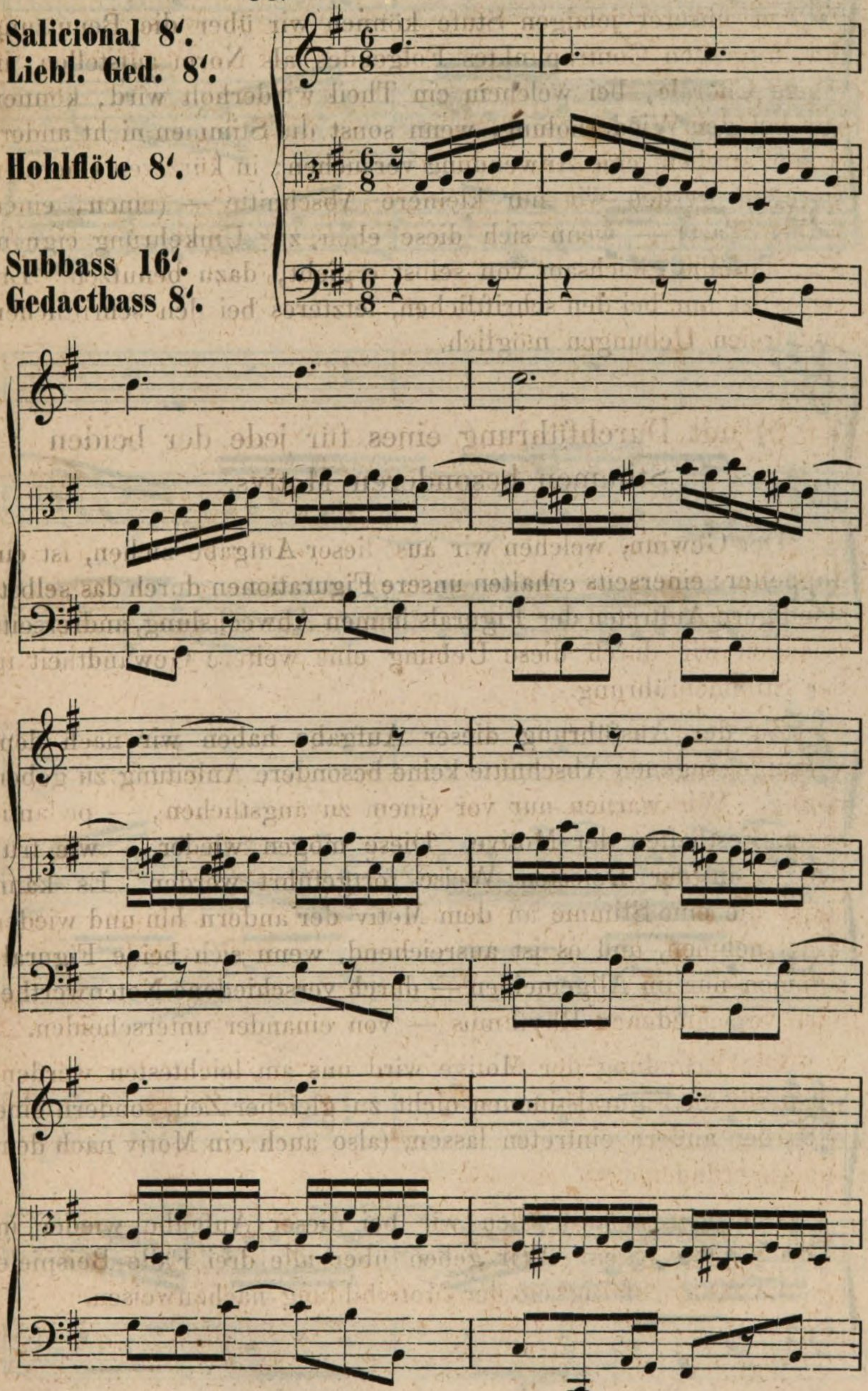
Die Erfindung der Motive wird uns am leichtesten werden, wenn wir die Figuralstimmen nicht zu gleicher Zeit, sondern eine nach der andern eintreten lassen, (also auch ein Motiv nach dem andern erfinden).

Den *cant. firm.* werden wir bei dieser Aufgabe wieder in jede Stimme legen. Wir geben über alle drei Fälle Beispiele um die Mannichfaltigkeit der Motivbildung nachzuweisen.

Der *cant. firm.* in der Oberstimme:

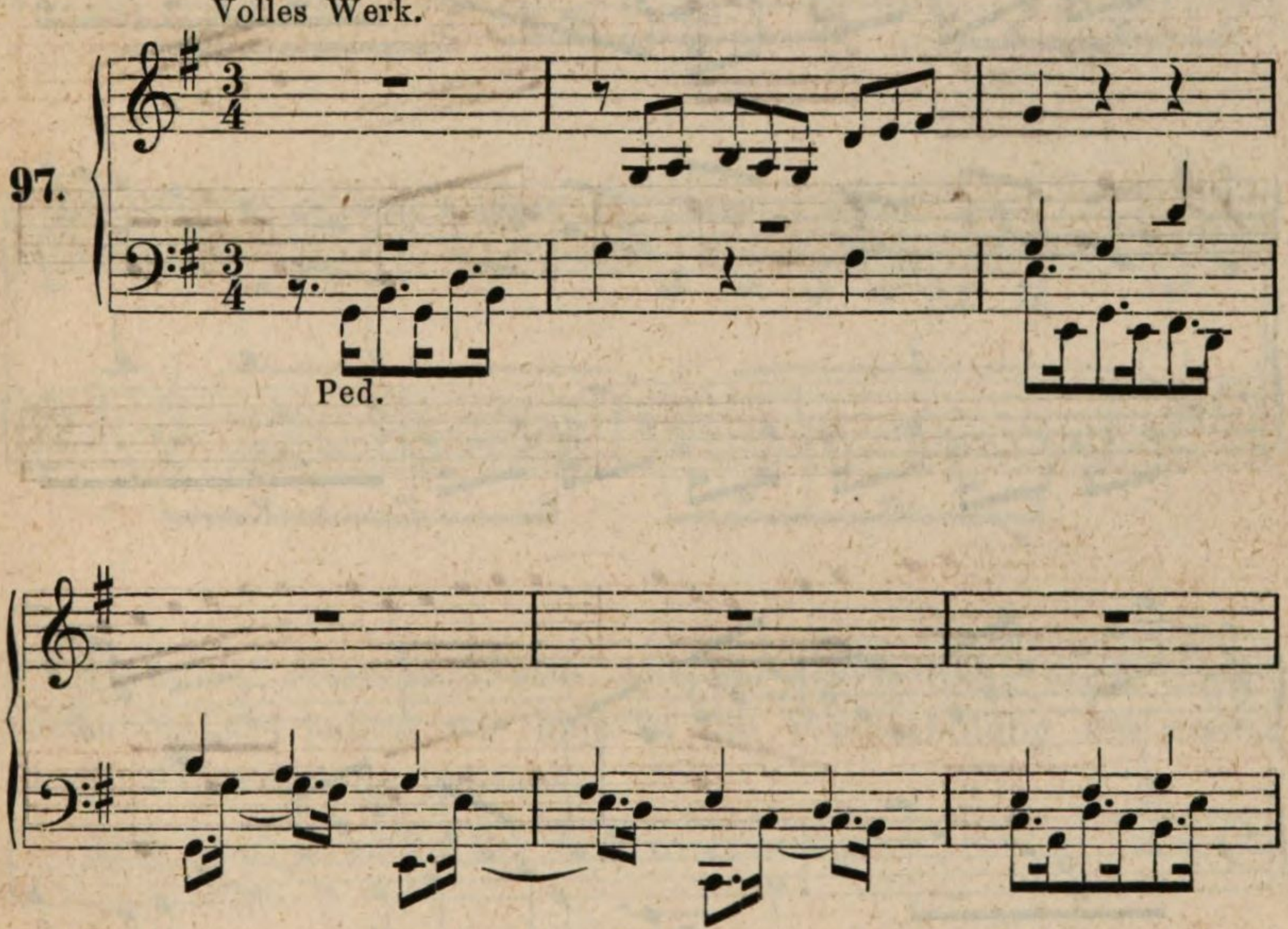
96.

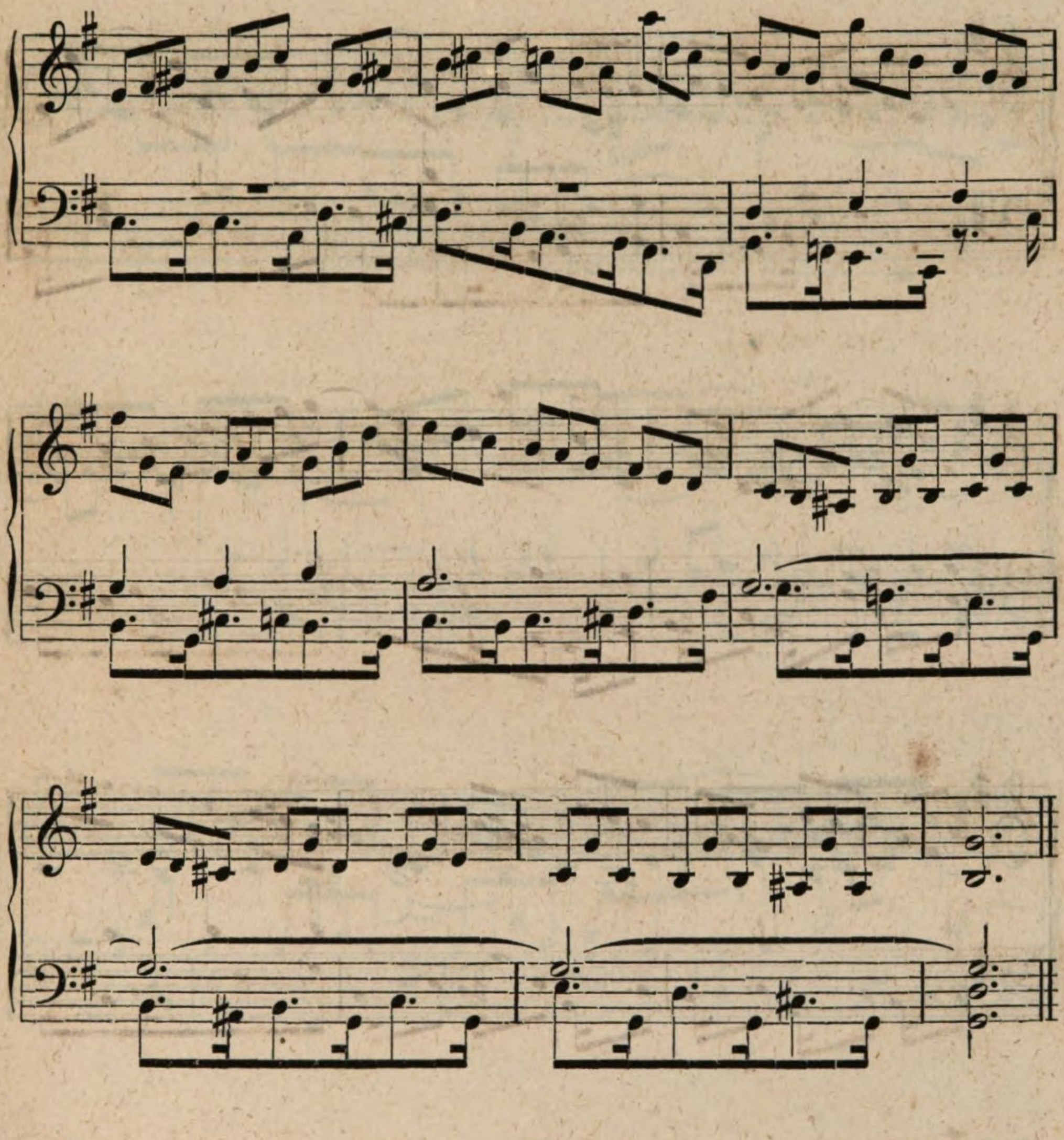
Salicional 8′.
Liebl. Ged. 8′.
Hohlflöte 8′.
Subbass 16′.
Gedactbass 8′.



In unserm *cant. firm.* findet sich eine Wiederholung. Dessenungeachtet haben wir das in dem vorigen Abschnitte öfters benutzte Mittel: Umkehrung der Stimmen nicht angewandt, — oder richtiger: nicht anwenden können. Denn der *cant. firm.* soll Oberstimme bleiben und die Figuralstimmen vertragen hier ihres Characters wegen keine Umkehrung: wie komisch würde sich unser Bass mit seinen gewichtigen Schritten als Mittelstimme ausnehmen! — Eine leere Wiederholung konnte uns nun auch nicht genügen. Desshalb haben wir die Figuration bei der Wiederholung mit neuen Wendungen weiter geführt.

Der *cant. firm.* in der Mittelstimme:



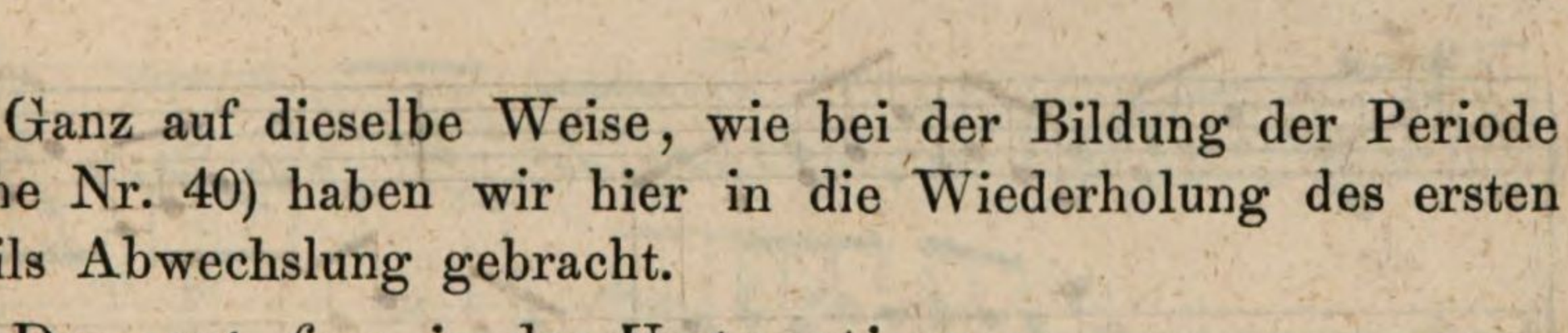


Ganz auf dieselbe Weise, wie bei der Bildung der Periode (siehe Nr. 40) haben wir hier in die Wiederholung des ersten Theils Abwechslung gebracht.

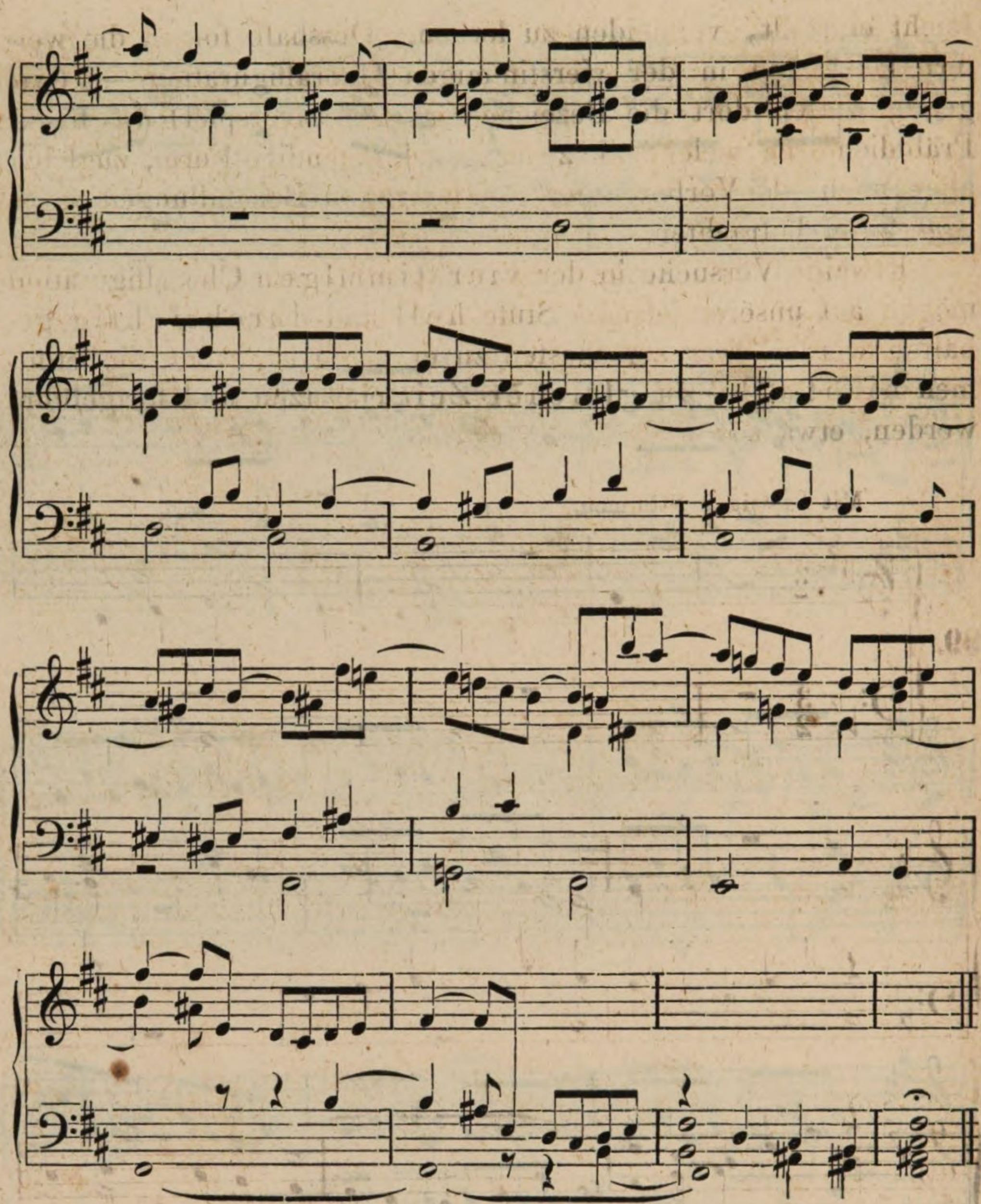
Der *cant. firm.* in der Unterstimme:

Mit allen 8 und 16füssigen Stimmen, dazu im Man.: Quinte 6′.

98.



Ped.



Bei der Wiederholung des ersten Theils ist hier der doppelte Contrapunkt angewandt.

Hiermit wäre nun nach unserer Disposition die Choralfiguration zu Ende. Wir können jedoch diesen Abschnitt nicht beschliessen, ohne noch anderer Bildungen und Formen zu gedenken.

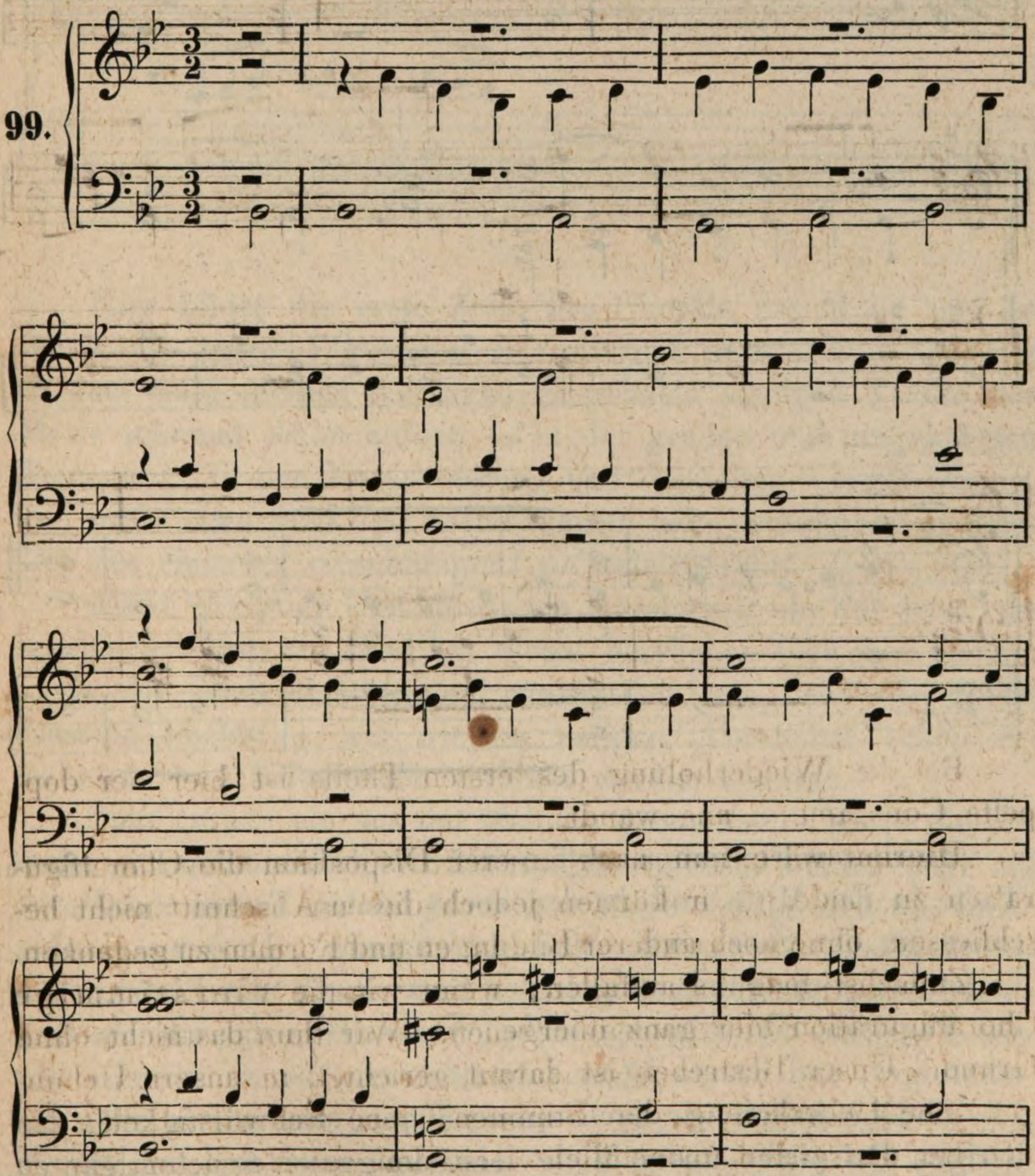
Zunächst mag es auffallen, wenn wir die vierstimmige Choralfiguration hier ganz übergehen. Wir thun das nicht ohne Grund. Unser Bestreben ist darauf gerichtet, in unsern Uebungen jene Ueberladung der Stimmen, jene Schwülstigkeit, die sich bei den ersten (namentlich vierstimmigen) Versuchen gar zu

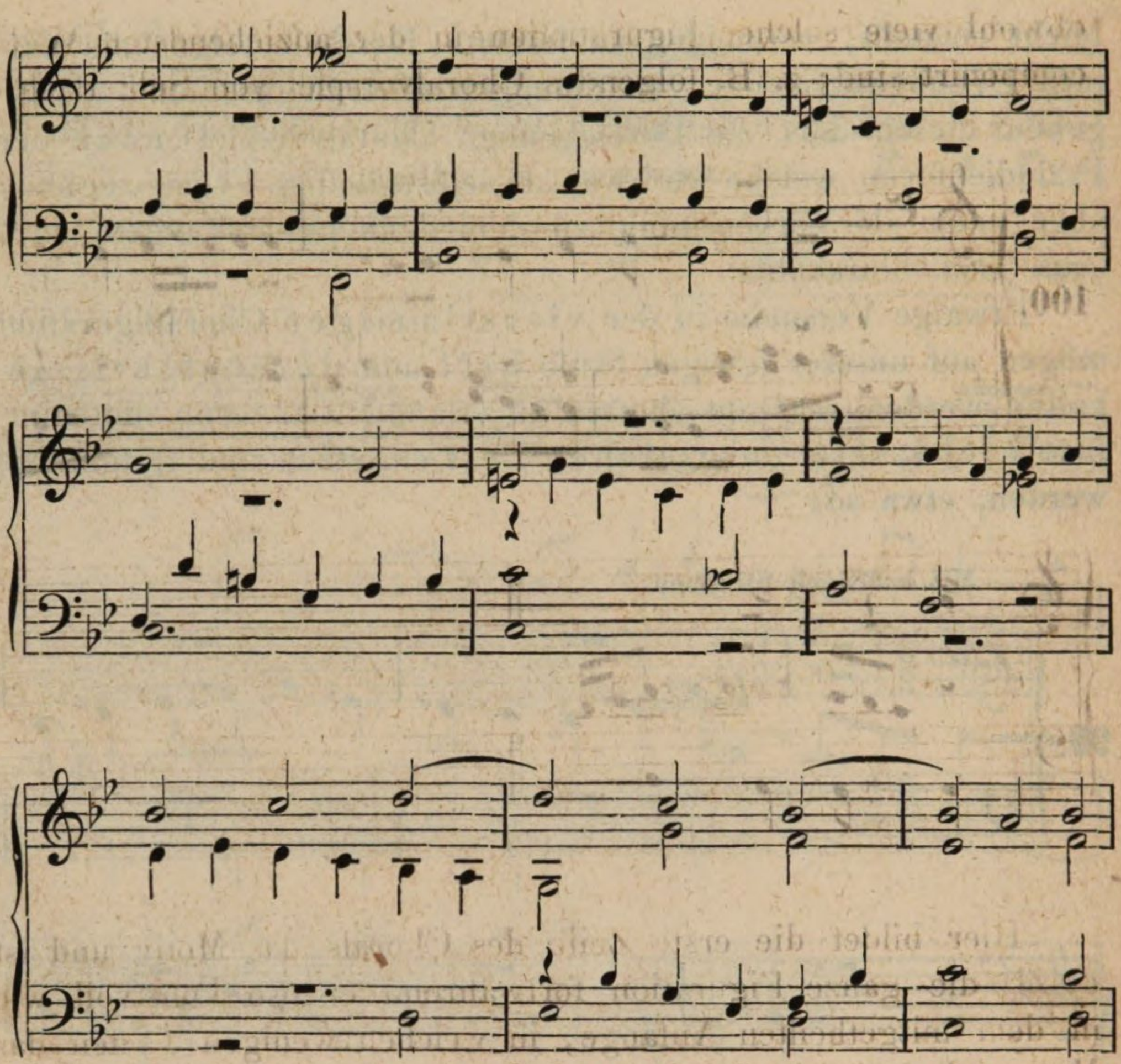
leicht einstellt, vermeiden zu lernen. Desshalb folgen die weitern Uebungen in der vierstimmigen Choralfiguration — (wir geben diesen dort die Bezeichnung: Choralvorspiel) nach der Präludienform, welche wir zwar als selbstständige Form, zugleich aber noch als Vorbereitung zu derartigen Behandlungen eines *cant. firm.* betrachten.

Etwaige Versuche in der vierstimmigen Choralfiguration mögen auf unserer jetzigen Stufe hell und durchsichtig gehalten werden, was am ehesten zu erlangen ist, wenn die Stimmen nicht alle zu gleicher Zeit einsetzen und fortgeführt werden, etwa so:

Mit kräftigen Stimmen.

99.



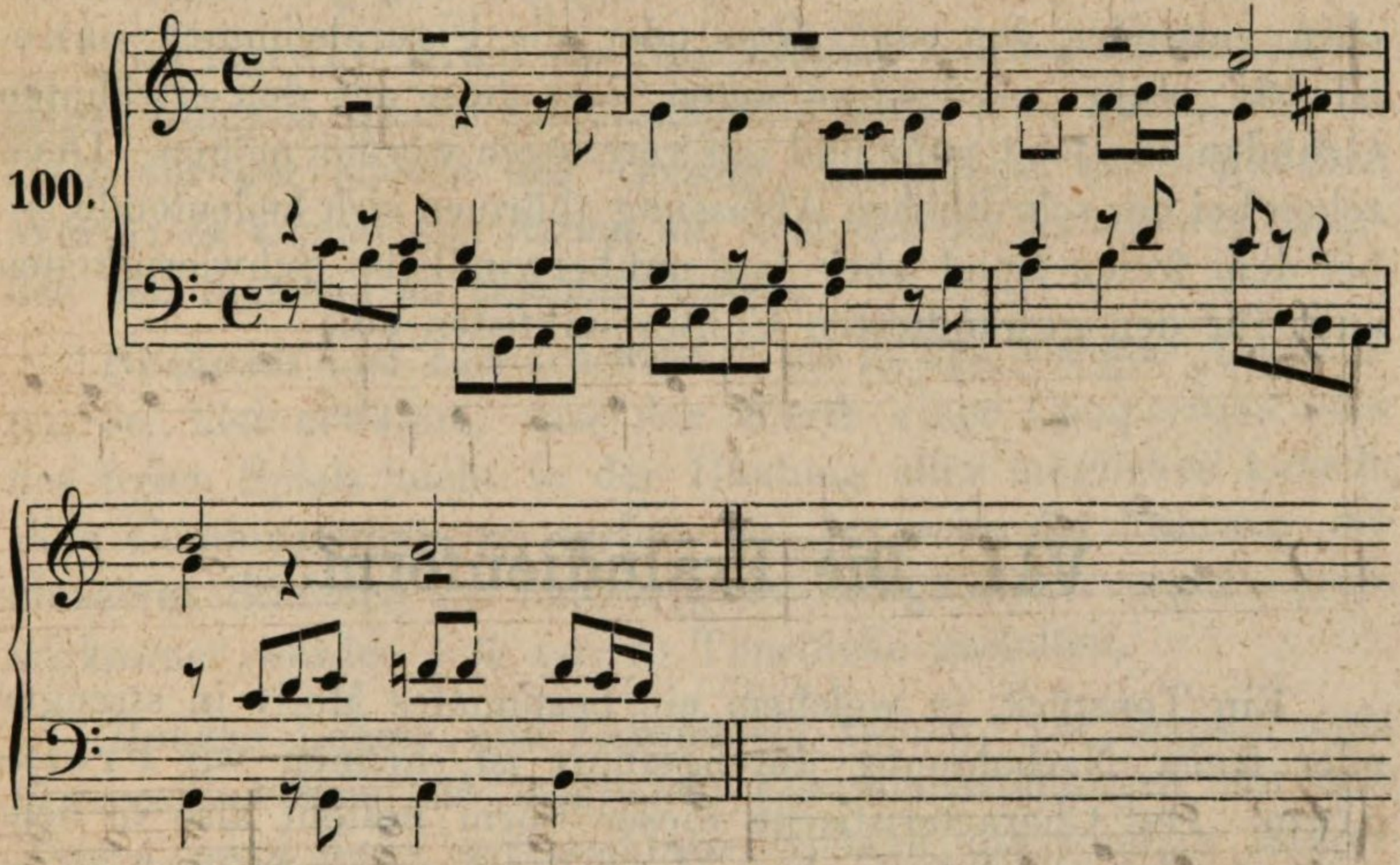


In dieser Figuration treffen die vier Stimmen nur in einem Tacte in der Mitte und in den sechs letzten Tacten zusammen, sonst ist der Satz zwei- und dreistimmig. Dessenungeachtet bietet ein vierstimmig angelegter Satz durch die Eintritte und das Pausiren der Stimmen mehr Wechselfälle dar, als ein dreistimmiger, und darum ist er interessanter.

Sodann haben wir noch zu erwähnen, dass wir in allen bisherigen Beispielen unser Motiv nie dem *cant. firm.* entlehnten,

obwohl viele solcher Figurationen in der anziehendsten Weise componirt sind; z. B. folgendes Choralvorspiel von Seb. Bach.

100.



Hier bildet die erste Zeile des Chorals das Motiv und ist durch die ganze Figuration fortwährend ebenso kunstvoll wie in dem mitgetheilten Anfange, in welchen wenigen Tacten das Motiv zehnmal schon auftritt — in der graden und umgekehrten Bewegung, in der Vergrösserung und doppelten Vergrösserung, und nicht etwa folgt dies nacheinander, nein, wunderbar ist Alles dies mit einander verschlungen! — weitergeführt.

Allein derartige Combinationen müssen wir uns für jetzt versagen; ja selbst ein Studium dieses herrlichen Gewebes möchte sogar für jetzt nicht einmal anzurathen sein, weil wir durch dasselbe leicht — wie wir im vorigen Abschnitte schon erwähnten —zu Künsteleien verleitet werden könnten.

Dass gerade ein aus der Melodie genommenes Motiv die Ursache zu gekünstelten Verflechtungen werden könne, liegt auf der Hand: denn ein so gewähltes Motiv drängt sich uns mehr auf, als ein freies, weniger bedeutungsvolles; dazu schwebt uns denn wohl noch diese oder jene von Meisterhand geschriebene Figuration vor, und so wird das Bestreben, nicht weniger kunstvoll schaffen zu wollen, nicht ausbleiben.

Darüber, dass wir jetzt nicht — gleich dem Meister — den Wellen des Tonmeeres gebieten können, möge uns das Sprüch-

wort: „es fällt kein Meister vom Himmel“ beruhigen und jenes Choralvorspiel wird gewiss nicht Seb. Bach's erstes gewesen sein.

Endlich haben wir noch über die Choralfigurationen, in welchen entweder der *cant. firm.* oder die Figuralstimmen canonisch geführt werden, zu sagen, dass diese aus den erwähnten Gründen für jetzt ganz und gar vermieden werden mögen. Denn schon bei der schriftlichen Abfassung thürmen sich bedeutende, — bei dem freien Spiel aber fast unüberwindliche Schwierigkeiten auch für den gewandtesten Contrapunktisten auf.

VII. Die Präludienform.

Ein Tonstück, in welchem ein bestimmtes Motiv in strenger oder freier Nachahmung durchgeführt ist, nennen wir Präludium. Das Characteristische dieser Form besteht also in dem consequenten Festhalten eines Motivs und unterscheidet sich in dieser Hinsicht von den Gebilden mit gelegentlichen Nachahmungen, wie wir diese z. B. in der Periode kennen lernten. Aehnlichkeit hat diese Form mit den kleinen Tonstücken des fünften Abschnittes, — wir wiederholten dort ein Motiv (ohne dasselbe weiter durchzuführen) in verwandten Tonarten, — auch mit der Choralfiguration, in welcher die Durchführung des Motivs durch den *cant. firm.* bedingt war. — Hier können wir unserer Phantasie freiern Lauf lassen.

Bevor wir uns in dieser neuen Form versuchen, mögen einige erläuternde Bemerkungen und nähere Bestimmungen vorausgeschickt werden.

Zunächst haben wir uns über die Anwendung der oben erwähnten strengen und freien Nachahmung weiter zu äussern.

In unsern bisherigen Uebungen haben wir Nachahmungen vielfach angewandt: wir wiederholten ein Motiv in ein und derselben, oder in einer andern Stimme, wir liessen dabei das ganze Motiv oder nur einen Theil desselben wiederkehren, wir brachten dasselbe bei der Wiederholung in derselben oder umgekehrten Bewegung, auf beliebiger Tonstufe, auch vergrössert, oder verkleinert, — mit einem Worte, wir benutzten das Motiv nach allen Seiten hin.

Kehrte nun bei der Nachahmung das Motiv in melodischer und rhythmischer Hinsicht genau wie im Muster wieder, so war die Nachahmung streng, im andern Falle frei.

Von beiden Arten der Nachahmung machen wir in unserer neuen Aufgabe wieder Gebrauch, und nicht etwa geben wir der einen vor der andern den Vorzug, denn beide haben gleichen Werth: es kommt nur darauf an, dass sich die Imitationen natürlich und fliessend an einander reihen.

Nochmals und nachdrücklicher als in den vorigen Abschnitten sei hier erwähnt, dass der Werth einer Composition oder des freien Spiels nicht in der Häufung aller möglichen künstlichen Combinationen zu suchen ist: je mehr die Führung der einzelnen Stimmen aus innerer Nothwendigkeit hervorgeht, desto wirksamer werden sich unsere Tonstücke gestalten.

Manche Lehrer und Lehrbücher rathen, vor Beginn einer Composition erst alle möglichen Zusammenstellungen mit dem Thema oder Motiv vorzunehmen, sodann das weniger Interessante zu streichen etc. — Dergleichen Compositionen gleichen einem Rechenexempel, und selbst bei geistreicher Zusammensetzung fehlt dergleichen Arbeiten dennoch alle Pointe. Noch verwerflicher ist die Manier, nach Mustern zu componiren, oder richtiger gesagt, Muster Ton für Ton nachzuahmen, — sei es auch „nur zur Uebung.“ — Da entstehen Copien und Nichts weiter, und solche Uebung hat keinen Nutzen weiter, als sclavische Nachahmer zu bilden. Wir wollen frei ersinnen, natürlich mit Anwendung der Kunstmittel: diese sind aber nicht Zweck, sondern Mittel zum Zweck, nämlich zum wahren Gedankenausdruck.

Das Motiv zu unsern Uebungen muss hier wieder dieselben Eigenschaften wie in den früheren Aufgaben besitzen. Wir erinnern auch an das erste (wenigstens mit einer Begleitungsstimme versehene) und zweite Auftreten desselben (nicht auf der Dominante), damit unser Motiv nicht mit einem Fugenthema verwechselt werden kann.

Es ist nicht nöthig, mit dem Motiv gleich zu Anfang zu beginnen, namentlich werden wir beim Spiel, bei welchem sich uns nach einigen freien Accorden etc. ein Motiv leicht darbieten wird, hiervon Gebrauch machen.

Nach diesen Bemerkungen bilden wir ein Präludium in der allereinfachsten Weise.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Con moto.

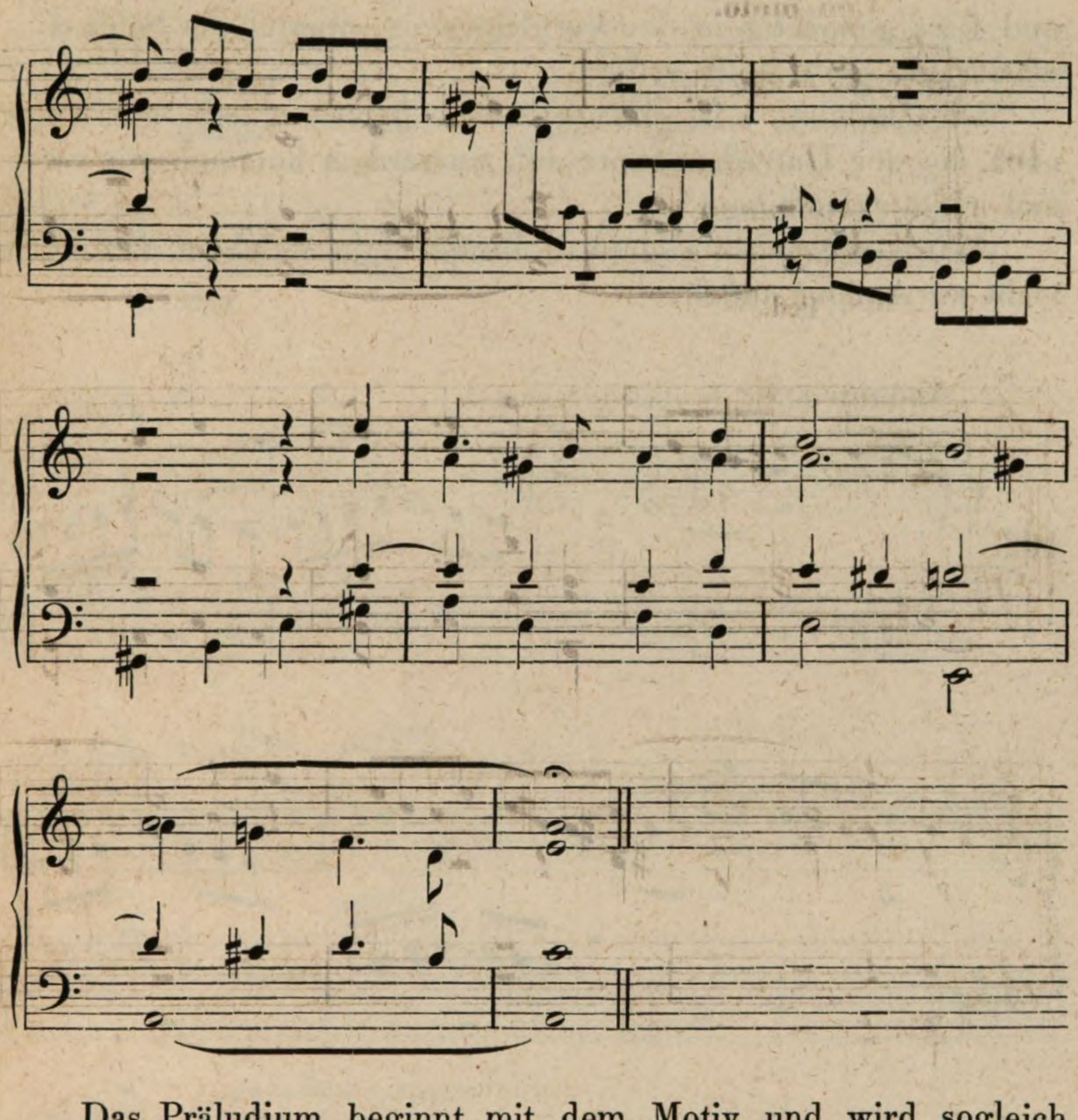
101.

f

Ped.

p

f



Das Präludium beginnt mit dem Motiv und wird sogleich bei einfacher Begleitung in freier Nachahmung wiederholt. Im dritten Tacte ruht es, — in einfacher Modulation wenden wir uns nach der Unterdominante. Hier im fünften Tacte tritt das Motiv ebenso wie zu Anfang auf; um jedoch keine leere Wiederholung zu bringen, stimmen alle Stimmen denselben Gesang an und sprechen so verstärkter und gehobener denselben Gedanken aus; im siebenten Tacte sinkt es wieder zurück, nur eine Stimme, und diese auch nur leise, führt das Motiv weiter, während die Oberstimme den Gedanken in der Grundtonart wieder herbeizuführen strebt; hier im elften Tacte tritt das Motiv denn auch wieder und zwar durch die Harmonisirung, sowie durch höhere Lage kräftiger als zuvor aut. Nach einem Zwischentacte, der im Alt und Bass wohl an das Motiv erinnert, dasselbe aber rhythmisch und melodisch — der Abwechslung wegen — anders bringt, führt es der Bass weiter; sodann bringen es Ober-, Mittelstimme

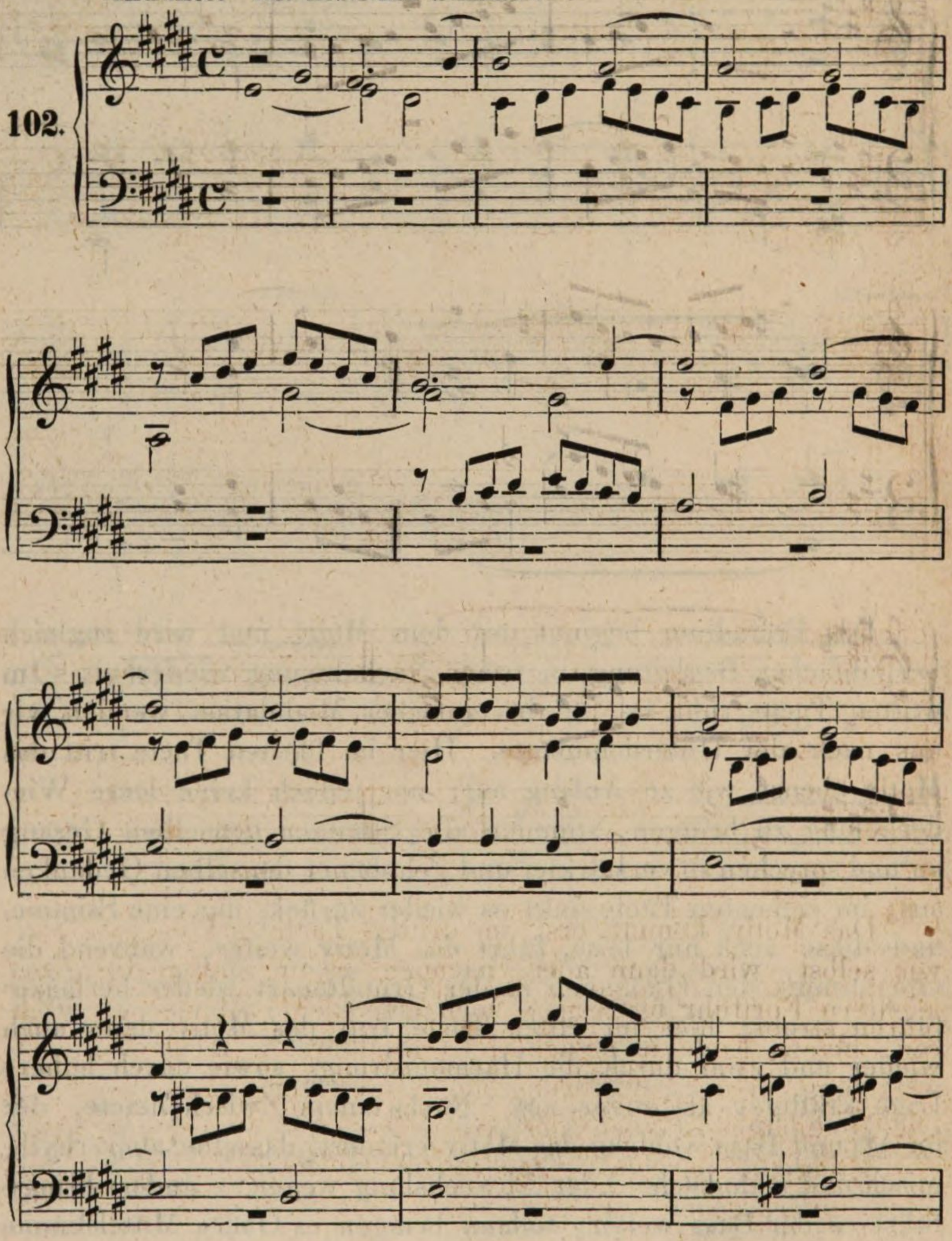
und Bass gangartig in der Verkleinerung, worauf der Schluss — wieder mit dem Motiv erfolgt.

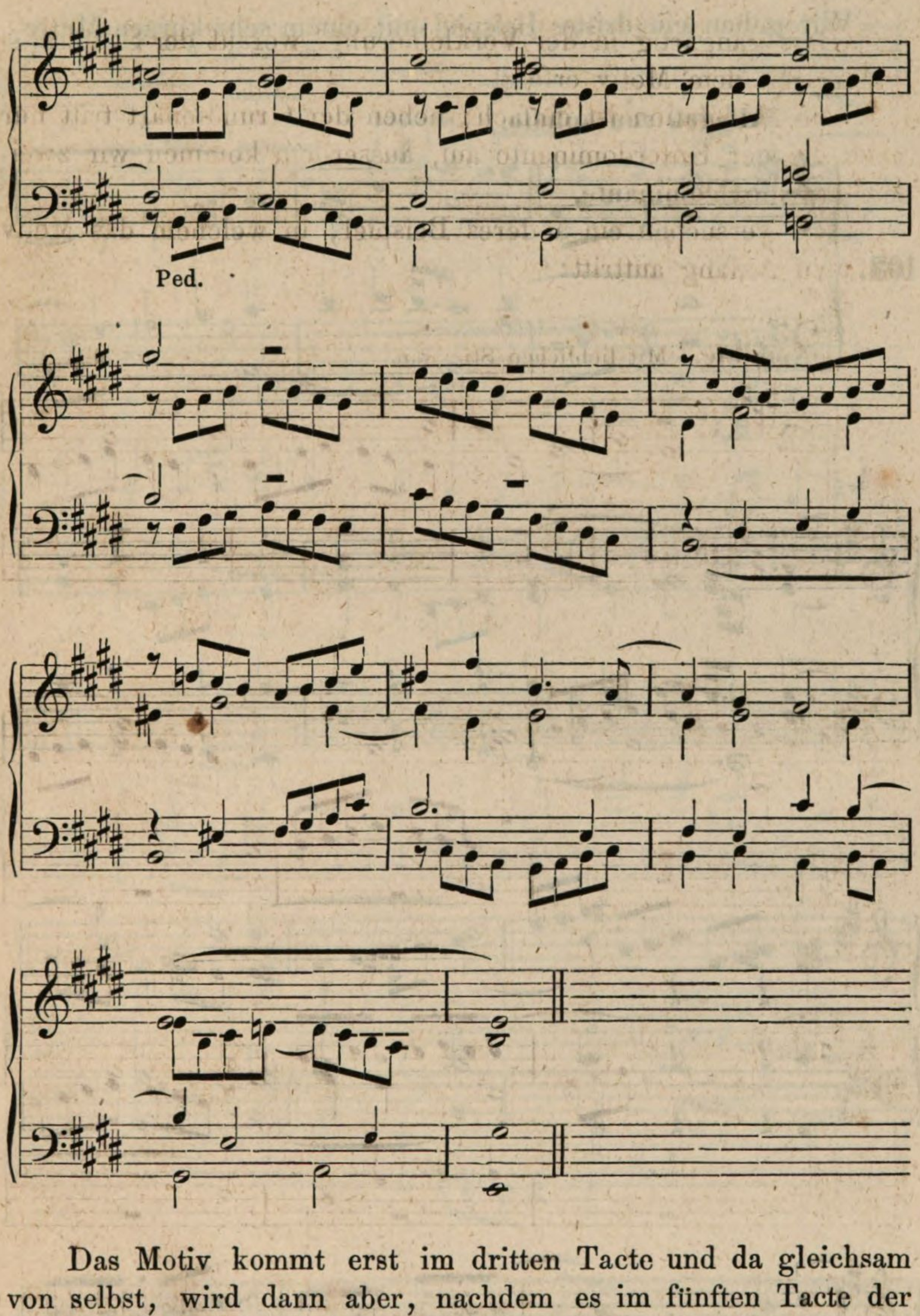
Die Modulation ist einfach: neben der Grundtonart tritt nur noch die der Unterdominante auf, ausserdem kommen wir zweimal auf die Dominante.

Wir versuchen ein anderes Beispiel, in welchem das Motiv nicht zu Anfang auftritt:

Andante. Mit lieblichen Stimmen.

102.



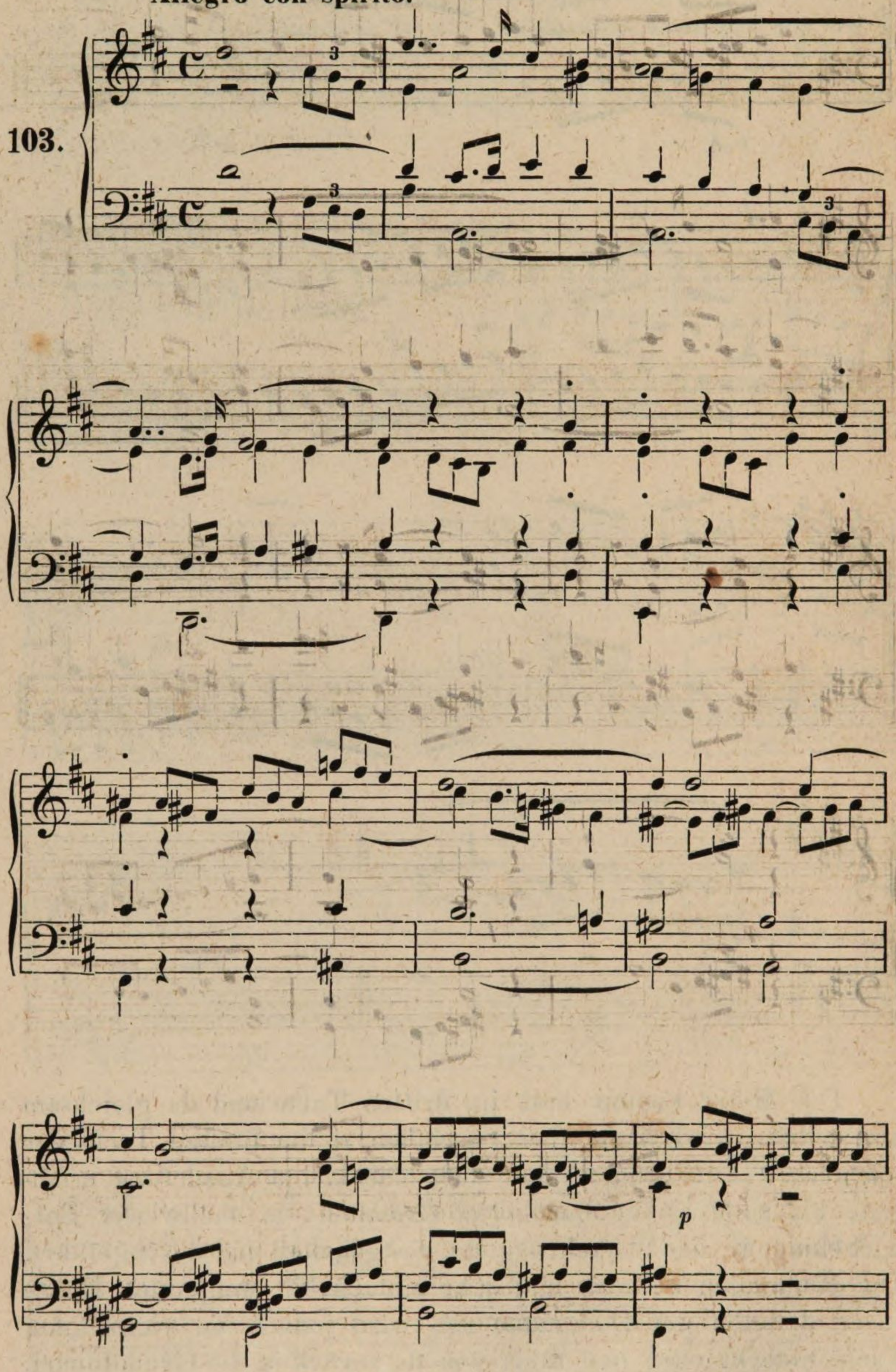


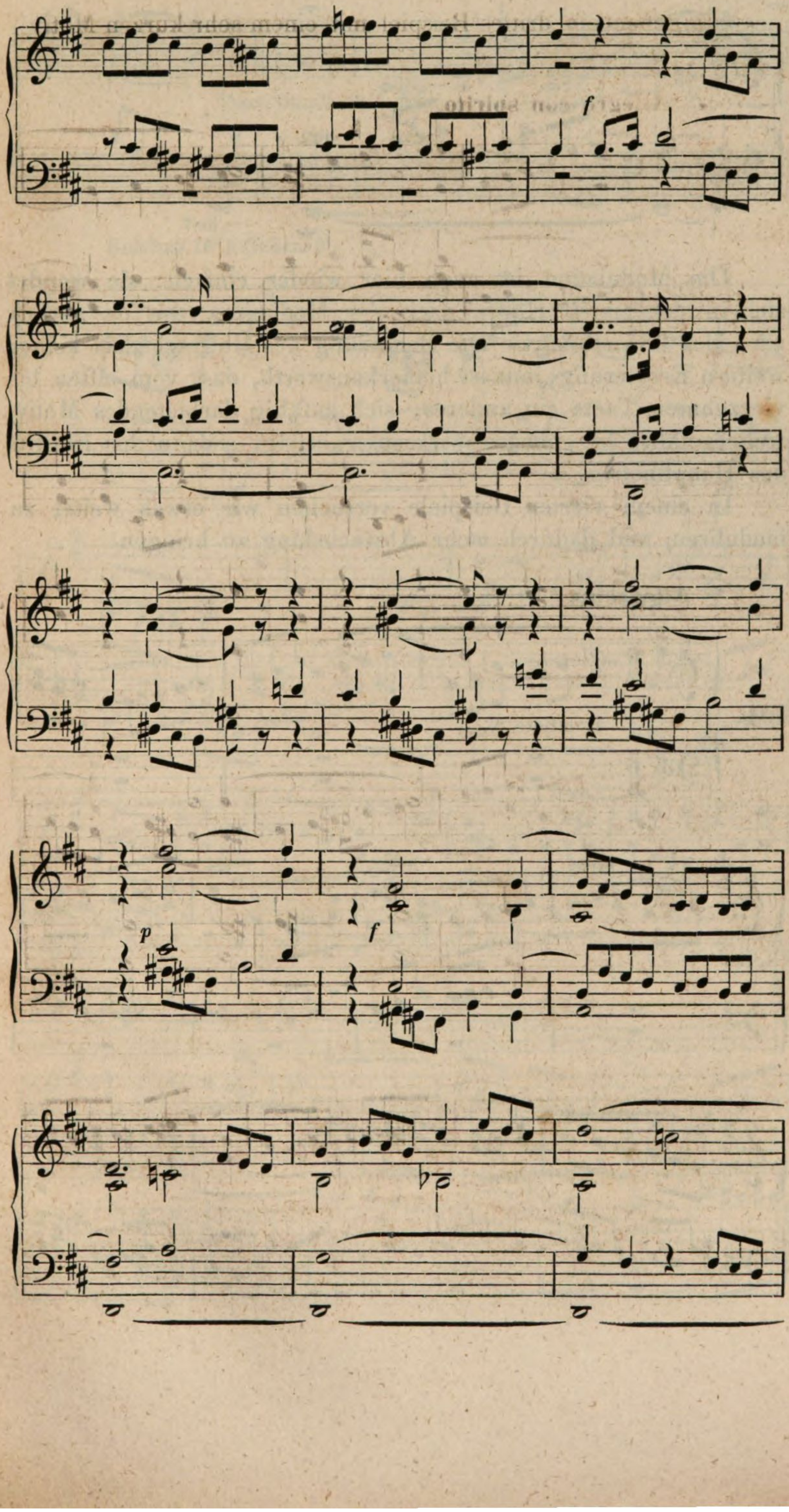
Das Motiv kommt erst im dritten Tacte und da gleichsam von selbst, wird dann aber, nachdem es im fünften Tacte der leichtern Fortführung wegen noch eine kleine Aenderung erfahren, bis zu Ende in mancherlei Gestalten: in theilweiser Entwickelung, in der Umkehrung etc. festgehalten und durchgeführt. Die Modulation ist auch hier sehr einfach: in der ersten Hälfte strebt dieselbe der Dominante zu, wird jedoch im vierzehnten Tacte unterbrochen und führt von da zurück in die Grundtonart.

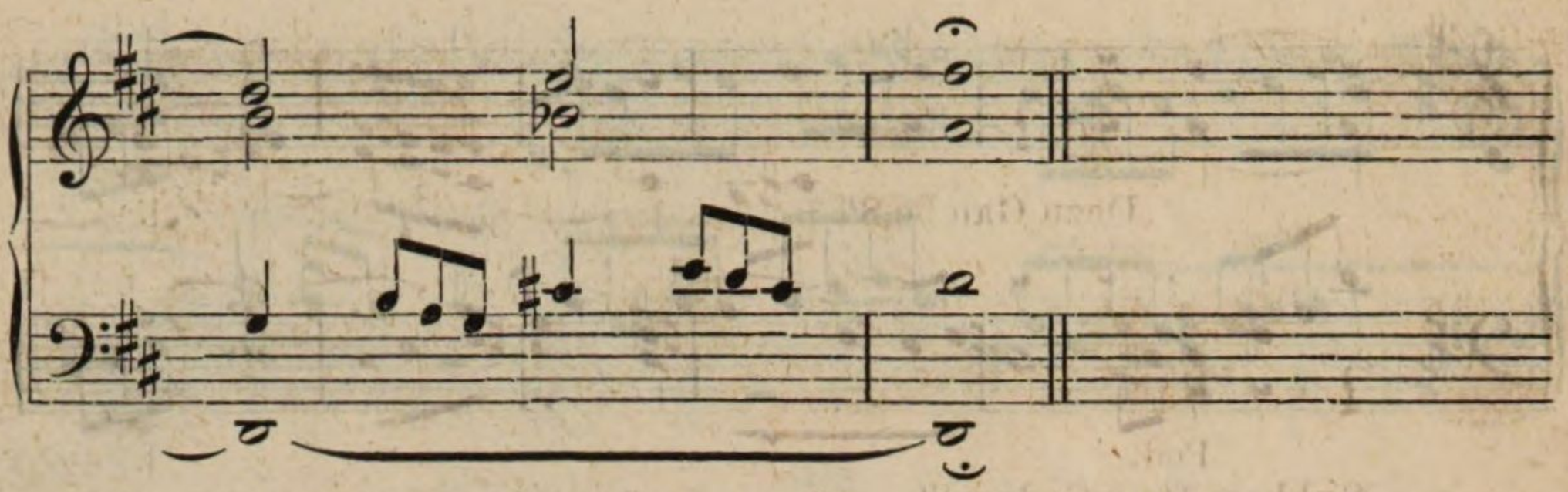
Wir geben ein drittes Beispiel mit einem sehr kurzen Motiv.

Allegro con spirito.

103.




f
p
f

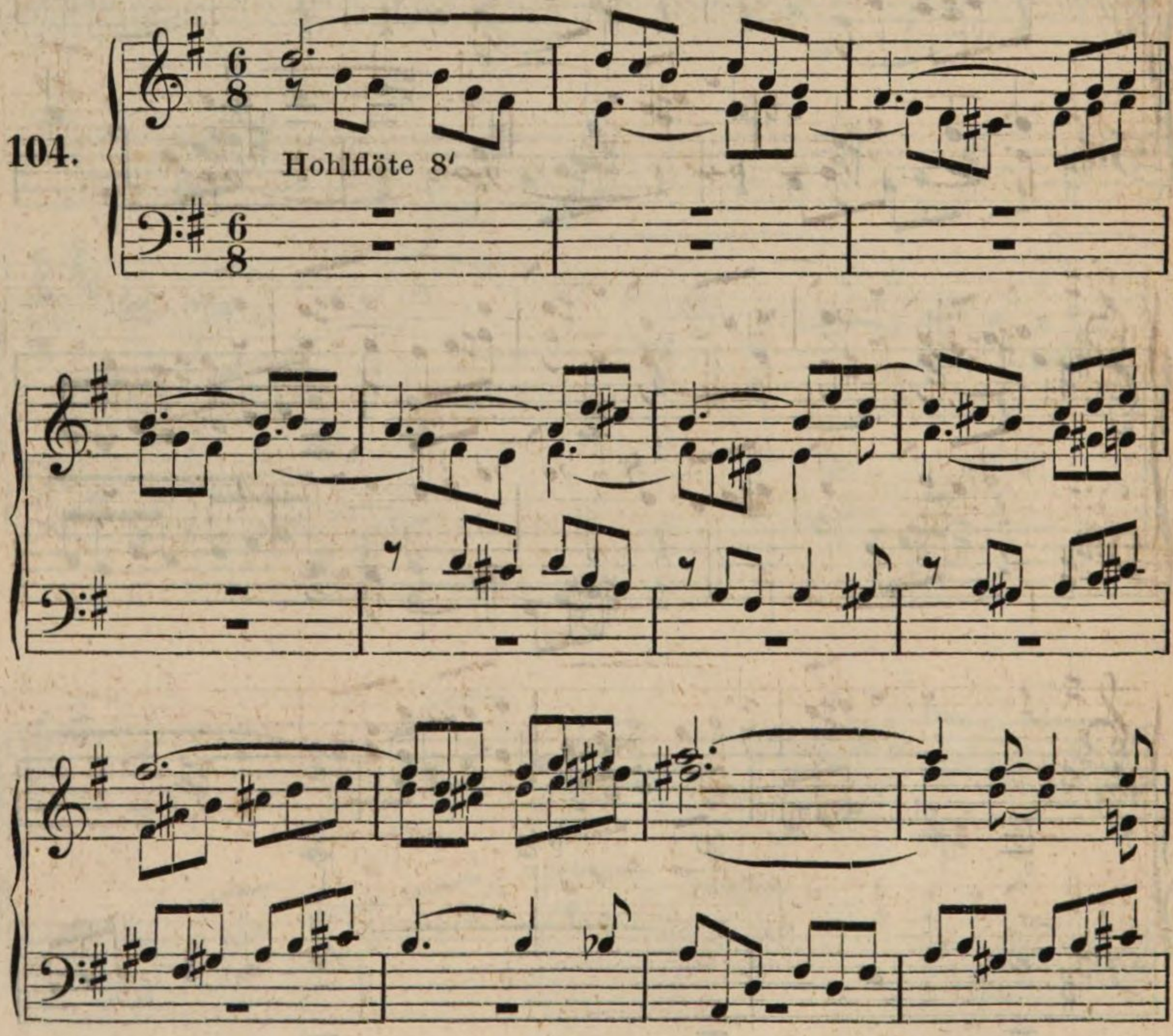


Die Modulation ist auch hier wieder einfach: sie wendet sich in der ersten Hälfte nach der Mediante, von da zurück nach der Grundtonart. Die Benutzung des Motivs bedarf keiner weitern Erörterung; nur ist bemerkenswerth, dass vom elften bis vierzehnten Tacte ein anderes, sich zufällig darbietendes Motiv, weitergeführt ist: um so wirksamer erfolgt sodann der Eintritt des Hauptmotivs.

In einem vierten Beispiele versuchen wir etwas weiter zu moduliren, und dadurch mehr Abwechslung zu bringen:

Allegretto.

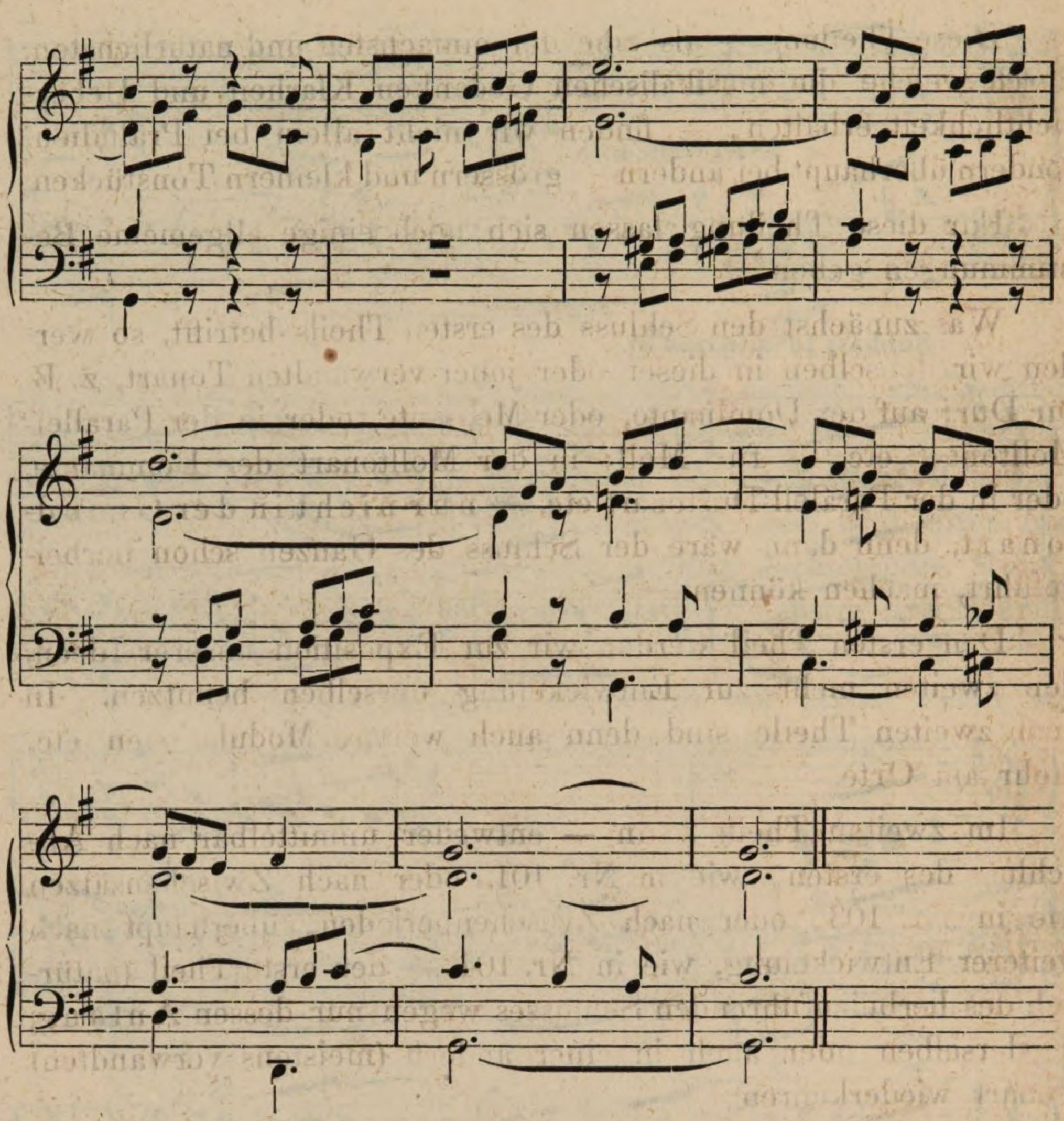
104.



Dazu Gambe 8′.

Ped.
Subbass 16′ & Gedact 8′.

ohne Gambe.



Dieses Präludium erinnert — mehr als die vorhergehenden — an die kleinen Tonstücke, welche wir durch die Vereinigung mehrerer Perioden gewannen. Dort verlangte die Aufgabe, mehrere Perioden zu einem Ganzen zu vereinigen, wobei wir ein Motiv gelegentlich benutzten; hier müssen wir ein Motiv festhalten und durchführen, — ob dabei unsere Präludien aus regelmässig gebauten Perioden bestehen, oder nicht, ist gleichgültig.

Eine andere wichtigere Wahrnehmung machen wir aber bei sämmtlichen vier Präludien: jedes Beispiel nämlich besteht aus zwei Theilen. In Nr. 104 schliesst der erste Theil mit der ersten Periode, (deren Nachsatz erweitert ist); In Nr. 103 ebenfalls mit der ersten im Nachsatze erweiterten Periode; in Nr. 102 — hier finden sich keine regelmässigen Perioden — im dreizehnten Tacte; in Nr. 101 im elften Tacte.

Diese Theilung — als eine der einfachsten und natürlichsten, durch welche die musikalischen Gedanken Klarheit und Uebersichtlichkeit erhalten, — finden wir nicht allein bei Präludien, sondern überhaupt bei andern — grössern und kleinern Tonstücken.

Für diese Theilung lassen sich noch einige allgemeine Bestimmungen geben.

Was zunächst den Schluss des ersten Theils betrifft, so werden wir denselben in dieser oder jener verwandten Tonart, z. B. für Dur: auf der Dominante, oder Mediante, oder in der Parallel-Molltonart etc. — für Moll: in der Molltonart der Dominante, oder in der Paralell-Durtonart etc. — nur nicht in der Grundtonart, denn dann wäre der Schluss des Ganzen schon herbeigeführt, machen können.

Den ersten Theil werden wir zur Exposition unserer Ideen, den zweiten mehr zur Entwickelung derselben benutzen. In dem zweiten Theile sind denn auch weitere Modulationen etc. mehr am Orte.

Im zweiten Theile kann — entweder unmittelbar nach Abschluss des ersten, wie in Nr. 101. oder nach Zwischensätzen wie in Nr. 103, oder nach Zwischenperioden, überhaupt nach weiterer Entwickelung, wie in Nr. 104 — der erste Theil (natürlich des herbeizuführenden Schlusses wegen nur dessen Anfang, in derselben oder auch in einer andern (meistens verwandten) Tonart wiederkehren.

(Beide Formen — also mit und ohne Wiederkehr des ersten Theils — sind, um nicht in eine einseitige Manier zu verfallen, — zu üben.)

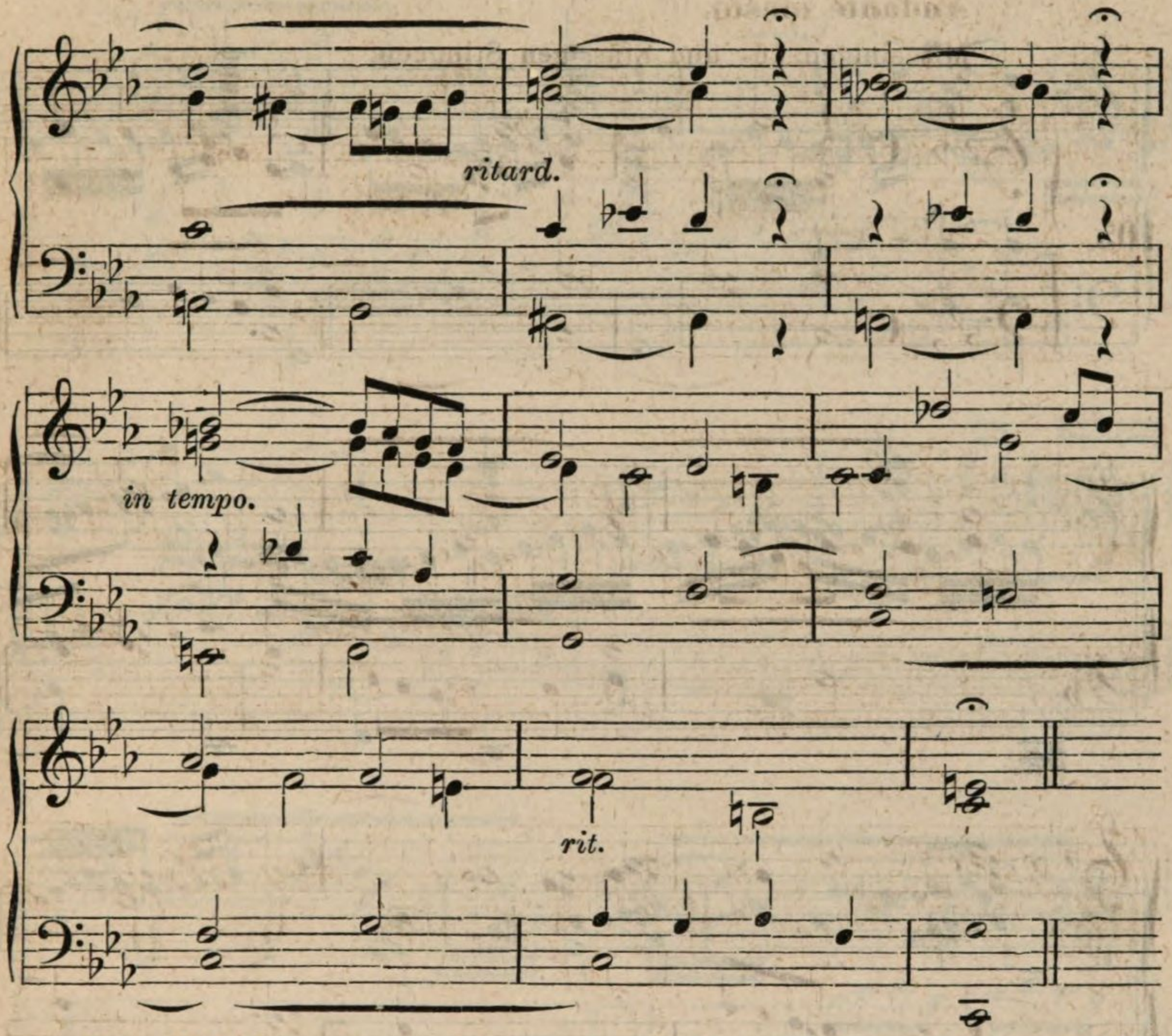
Hinsichtlich der Ausdehnung mögen beide Theile nicht ängstlich gegeneinander abgewogen werden: der zweite Theil wird in der Regel länger als der erste sein. Auch dürfen wir, wie schon früher bemerkt, den Fortgang unseres Gedankens durchaus nicht von einer regelmässigen Periodenbildung abhängig machen.

Wir geben noch ein Beispiel. In demselben wollen wir kein bestimmtes Motiv festhalten, wollen also das Präludium nur mit gelegentlichen Nachahmungen, ähnlich wie bei der Vereinigung mehrerer Perioden, bilden:

Andante mesto.

Mit einigen 16- und 8füssigen Stimmen.

105.

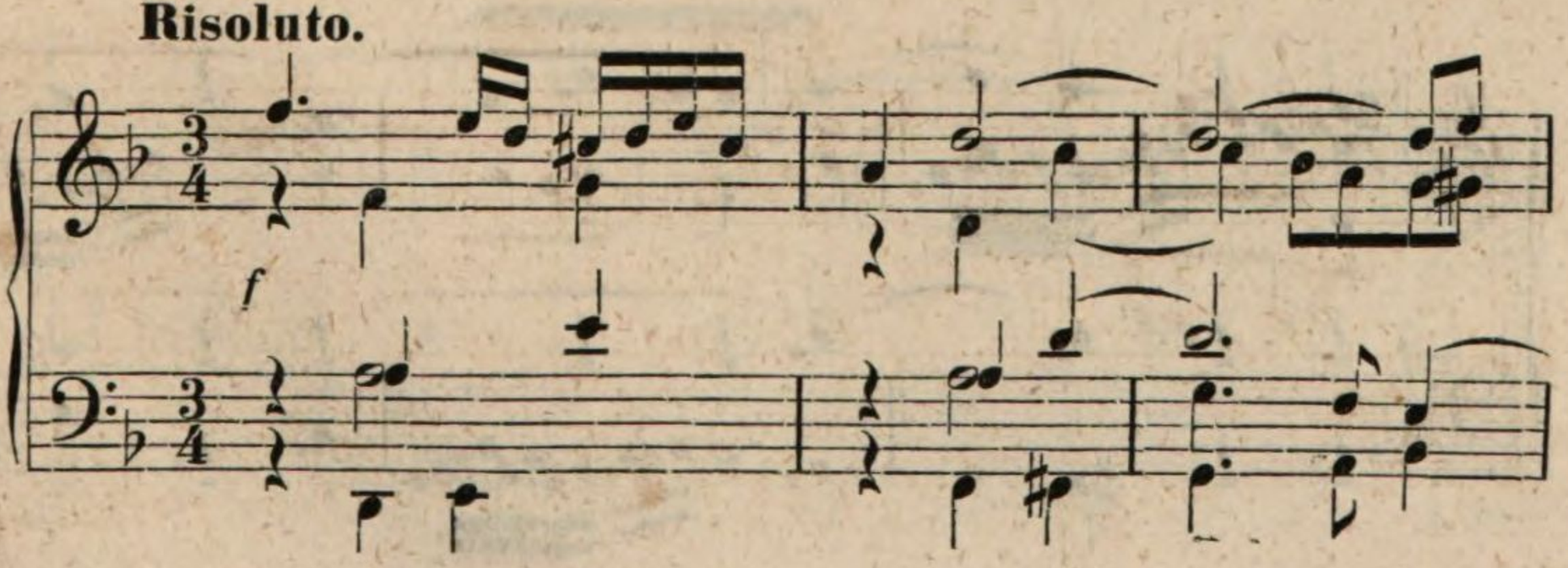


Die Wiederholung des ersten Theils geschieht hier nicht in der Grundtonart, sondern auf der Unterdominante.

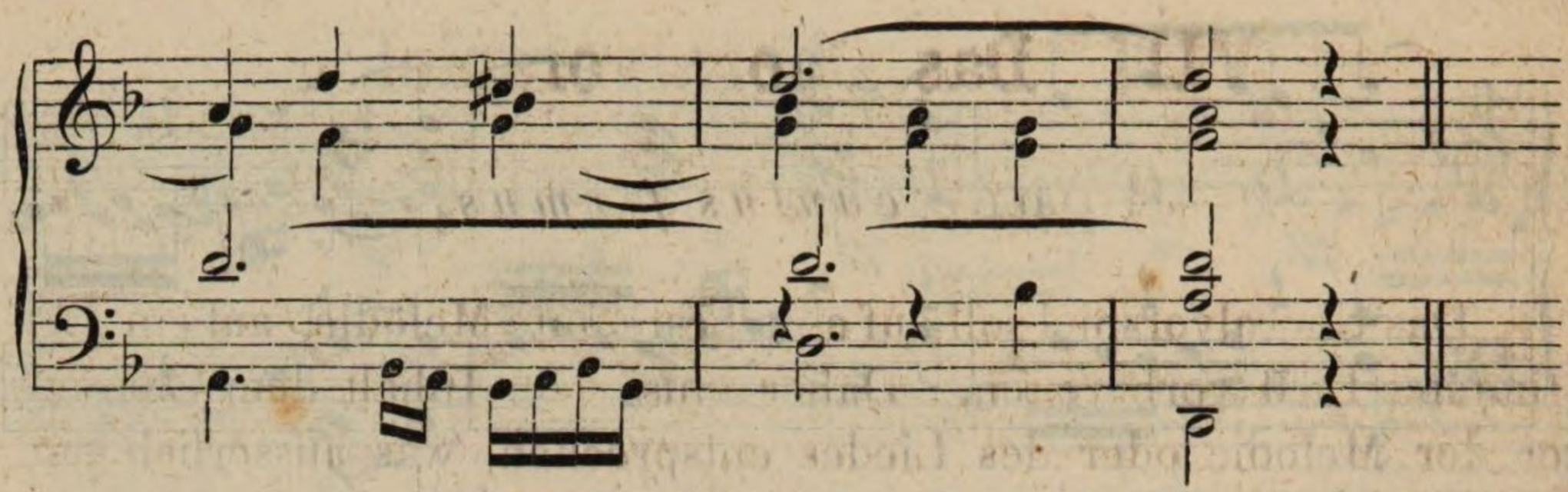
Wir haben zuunseren sämmtlichen Beispielen den vierstimmigen Satz gewählt. Ebenso können wir Präludien mit mehr oder weniger Stimmen bilden, wozu wir keine besonderen Beispiele zu geben für nöthig erachten. Wohl aber wollen wir noch auf eine namentlich beim freien Spiel vortheilhaft anzuwendende Behandlung, in welcher die Stimmigkeit überhaupt aufgegeben, also der Satz bald mehr, bald wenigerstimmig fortgeführt, auch eine Stimme mit der andern vertauscht wird etc., aufmerksam machen, z. B.:

Risoluto.

106.



Ped.

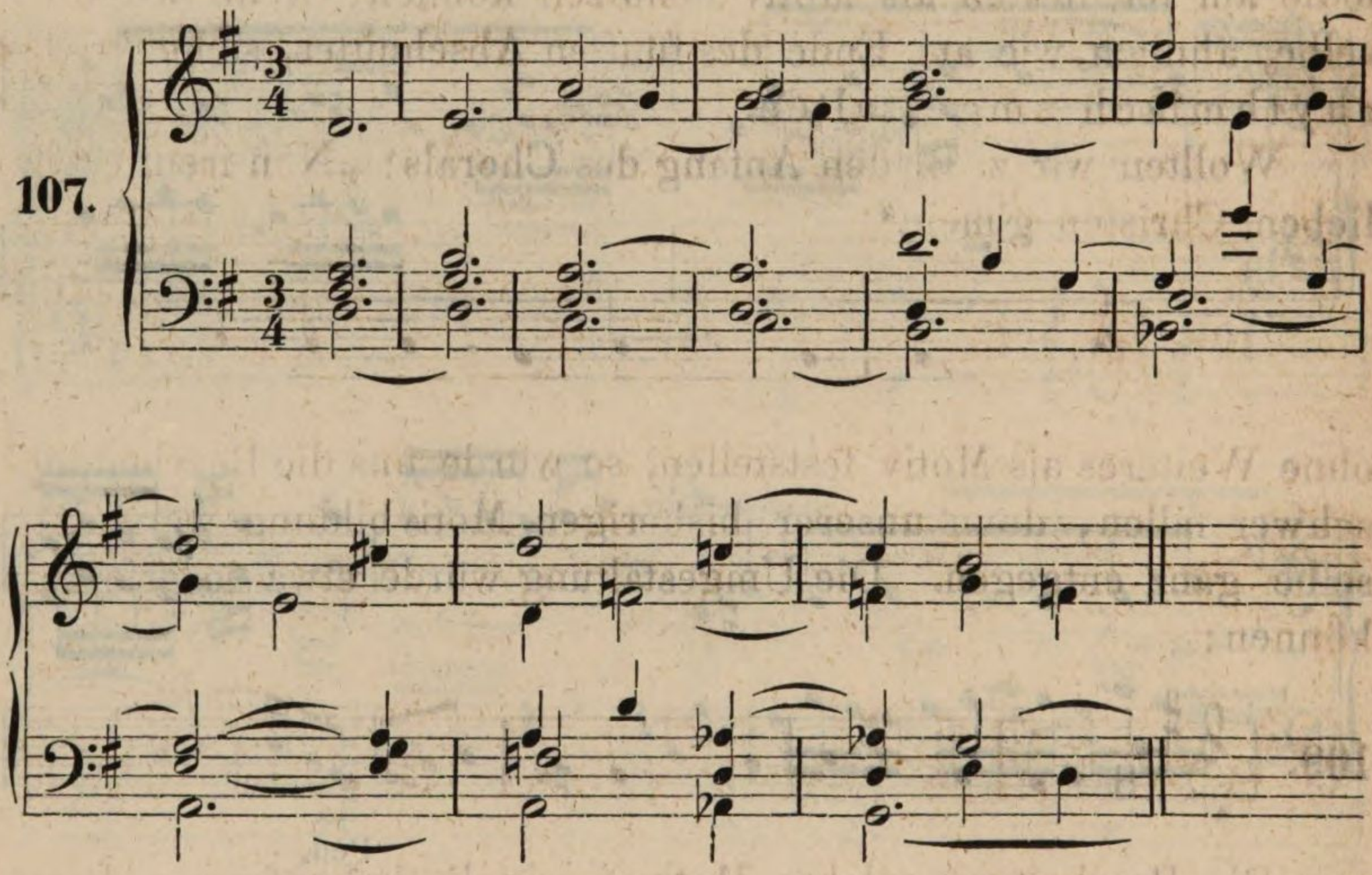


Die Führung der Stimmen ist hier freier, so z. B. hätte der Einsatz des Motivs im achten Tacte vom Ende im gewöhnlichen vierstimmigen Satz nicht erfolgen können.

Als Beispiel im langsamen Tempo führen wir jene wunderbar schönen, tiefernsten und heiligen Klänge des Präludium in Beethoven's *Missa solemnis* an:

Sostenuto ma non troppo.

107.



Dasselbe ist zwar für Orchester componirt; dessenungeachtet aber — sowie die Präludien in Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier zum Studium zu empfehlen.

Die Formen, wie wir dieselben in den grossen Präludien bei Seb. Bach, Mendelssohn etc. antreffen, die entweder in Sonatenform, oder fugirt etc. gehalten sind, müssen wir bis zu unserm letzten Abschnitte versparen.

VIII. Das Choralvorspiel.

1) ohne *cantus firmus*.

Das Choralvorspiel soll auf eine bestimmte Melodie, auf ein bestimmtes Lied vorbereiten. Daher muss sein Inhalt dem Character der Melodie oder des Liedes entsprechen, was äusserlich am ehesten zu erlangen ist, wenn ein Theil der Melodie (am besten der Anfang derselben) als Motiv gewählt, dazu auch wohl noch die ganze Melodie durchgeführt wird.

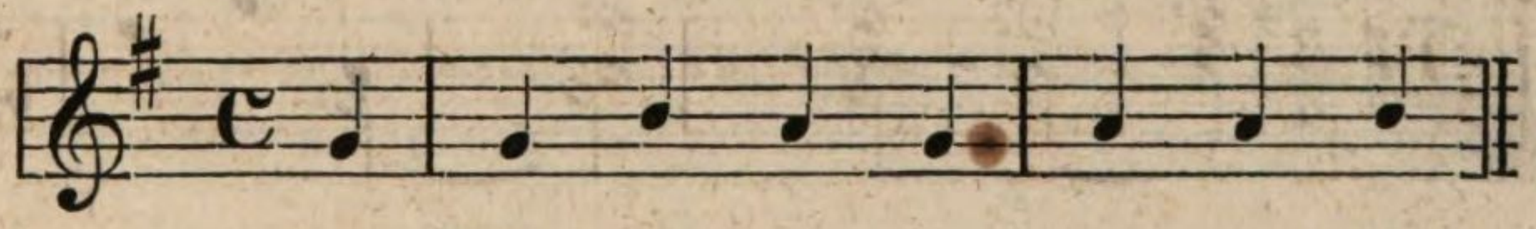
Hiermit ist zugleich der Unterschied zwischen einem Choralvorspiele und einem sogenannten freien Präludium (siehe vorigen Abschnitt) bezeichnet.

Das Motiv können wir bei Choralvorspielen auf dreierlei Weise gewinnen.

Zunächst werden wir eine längere Anfangszeile einer Melodie am leichtesten als Motiv benutzen können, wenn wir dieselbe, ähnlich wie am Ende des fünften Abschnittes, siehe Nr. 84 rhythmisch umgestalten.

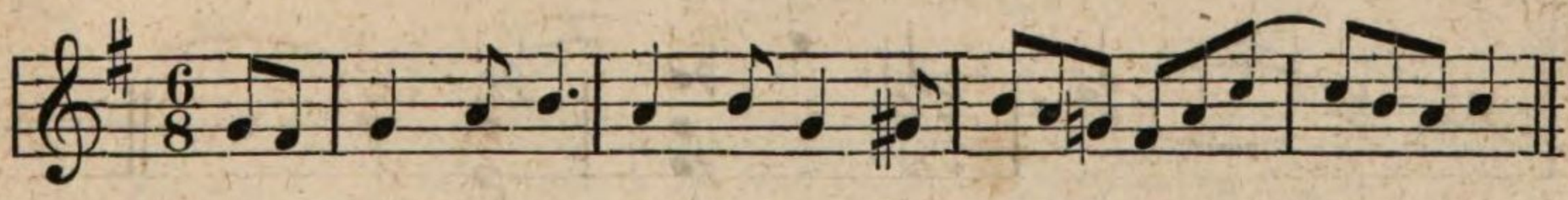
Wollten wir z. B. den Anfang des Chorals: „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“

108.



ohne Weiteres als Motiv feststellen, so würde uns die Bearbeitung schwer fallen, denn unserer bisherigen Motivbildung wäre dasselbe ganz entgegen. Die Umgestaltung würde etwa so erfolgen können:

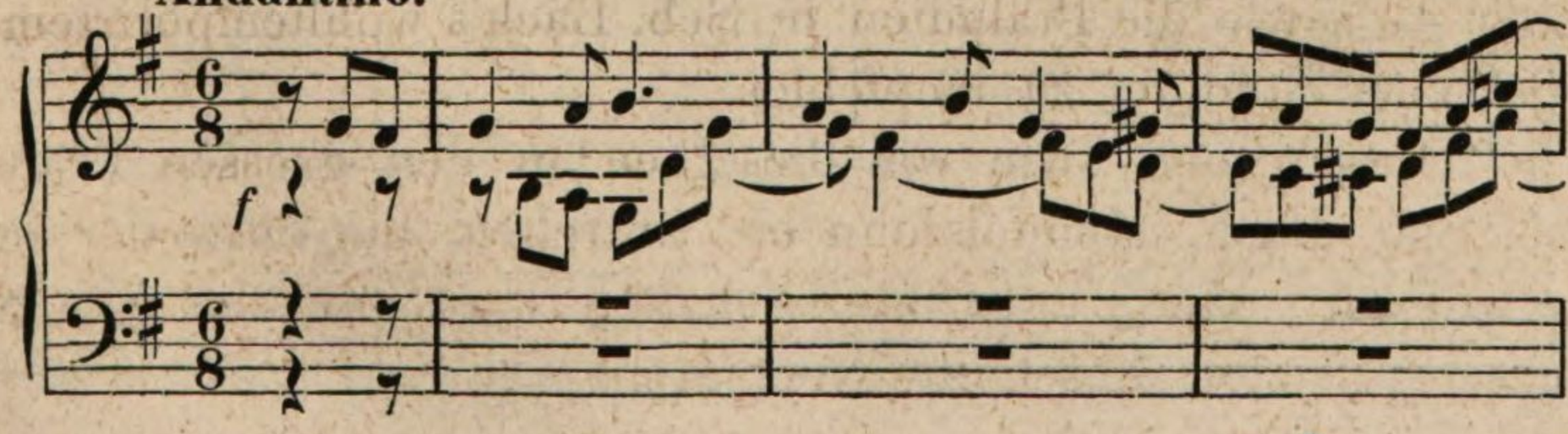
109.



Die Bearbeitung solches Motivs — in Präludienform — kann uns keine Schwierigkeiten darbieten.

Andantino.

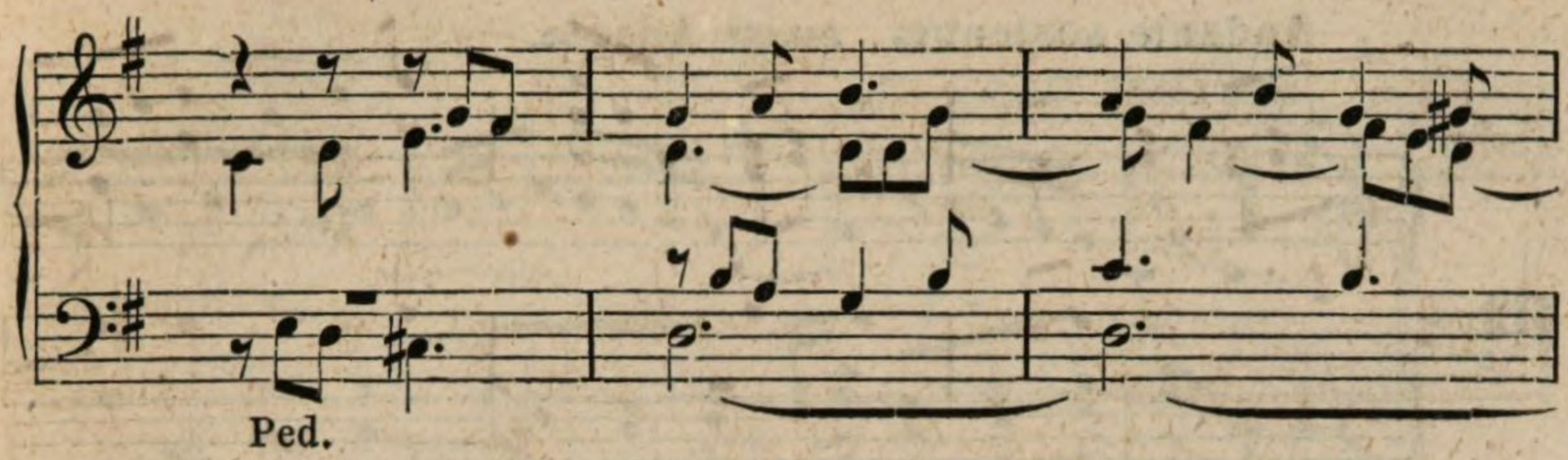
110.

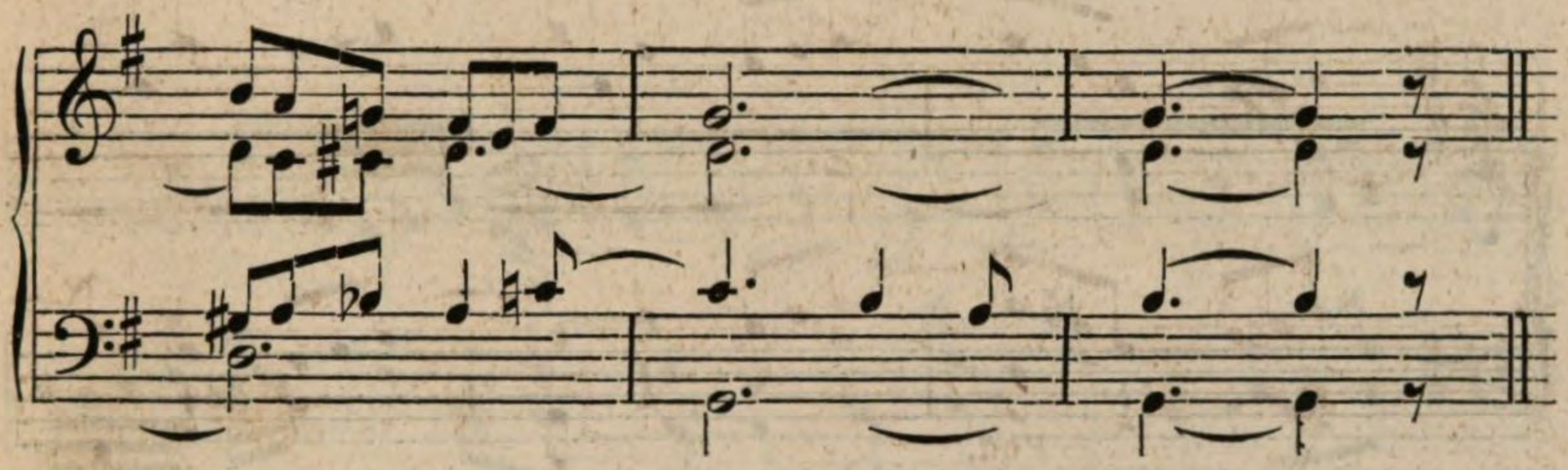


Ped.

p

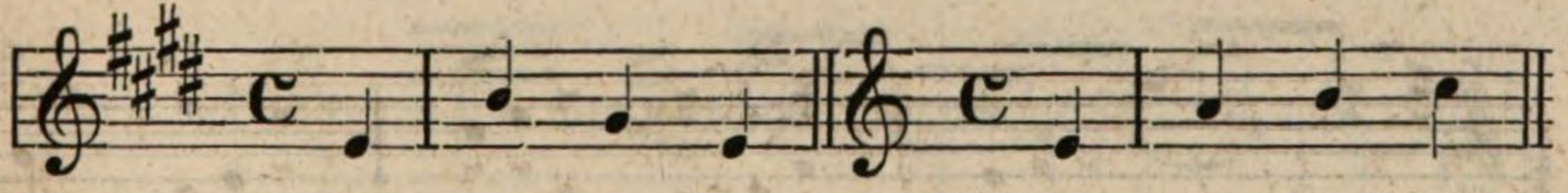
f



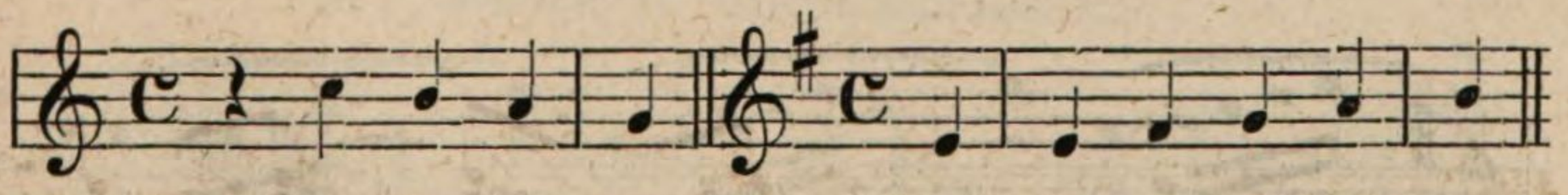


Eine weitere Analyse dieses sehr einfach angelegten Präludiums halten wir nicht für nöthig: die Wiederholung und theilweise Entwickelung des Motivs, sowie die Anwendung des doppelten Contrapunkts machen den ganzen Inhalt desselben aus.

Sodann können wir auch von einer längern Anfangszeile einer Melodie nur die ersten Töne derselben, welche in vielen Fällen die Melodie schon deutlich erkennen lassen als Motiv benutzen, z. B.

111. 

oder wir gewinnen ein solches Motiv durch eine an und für sich schon kurze Anfangszeile, wie solche sich bei vielen Chorälen findet, z. B.

112. 

In beiden Fällen steht es uns dazu noch frei, das Motiv rhythmisch umzugestalten, oder nicht.

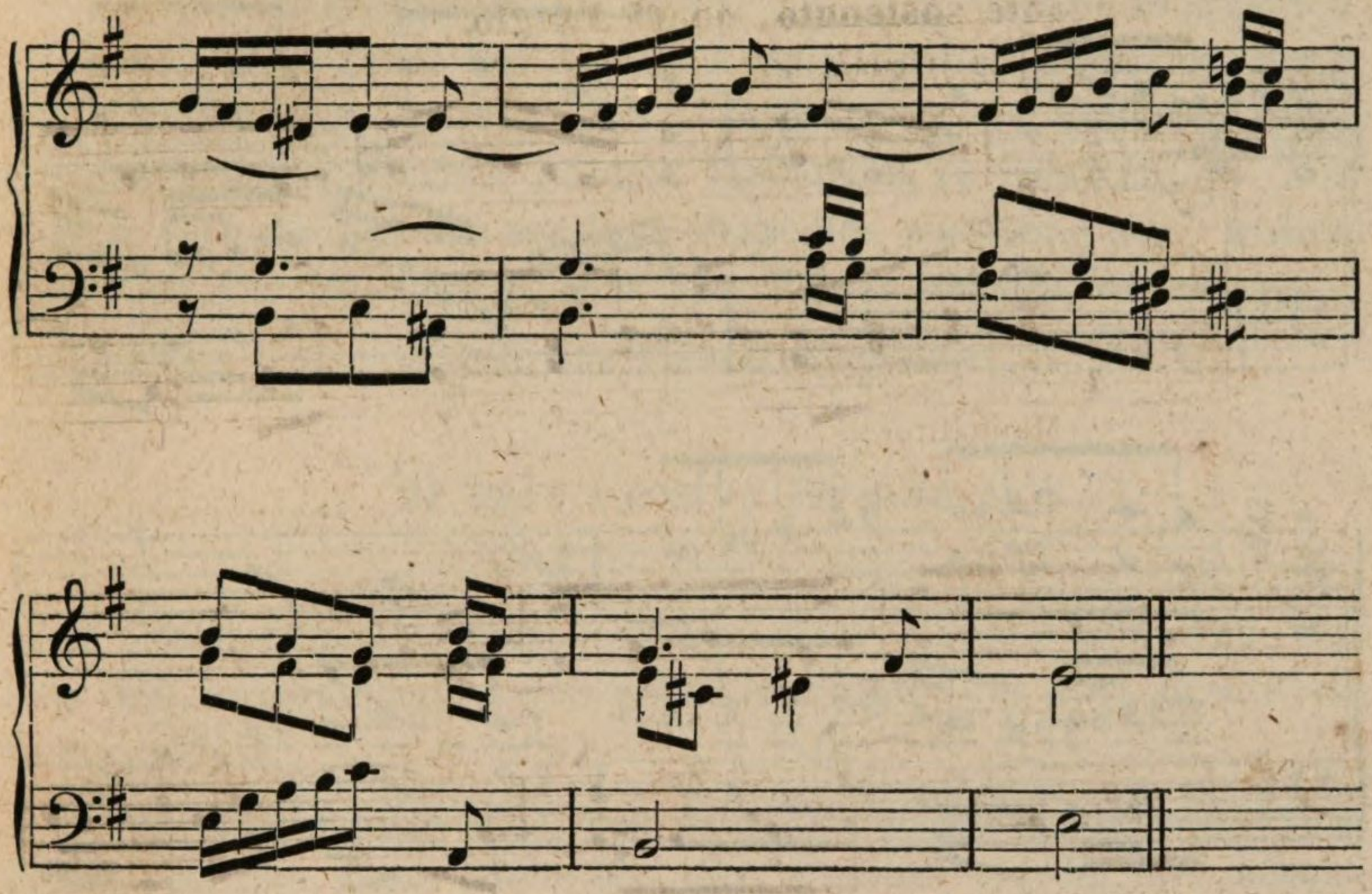
Letzteres Motiv — die erste Zeile des Chorals: „Wo soll ich fliehen hin?“ — wählen wir zur Bearbeitung:

Andante sostenuto, quasi Adagio.

Mit Liebl. Gedact 8′.

113.

Manualiter.



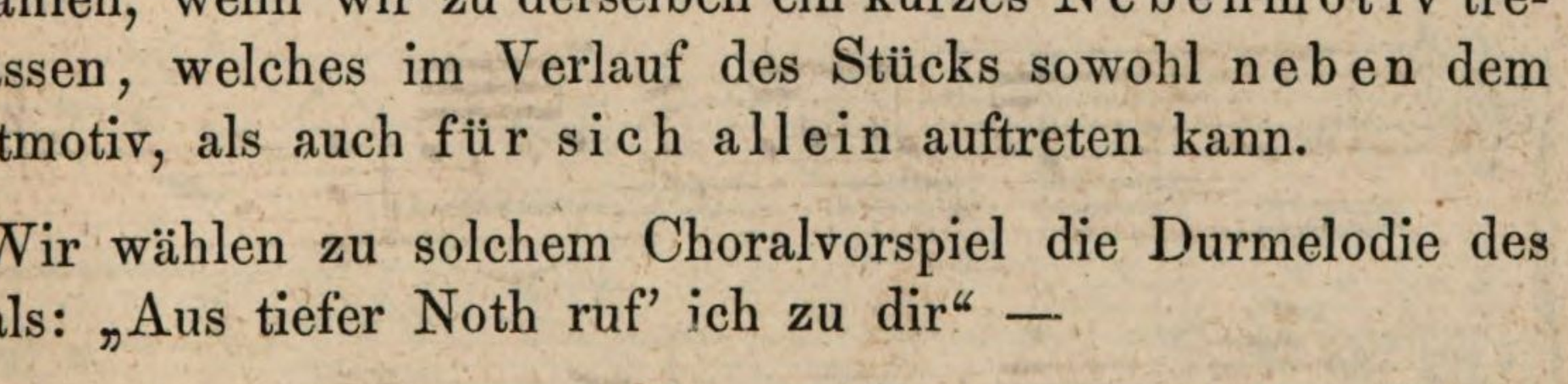
Ein Motiv in solcher Gestalt lässt sich leicht und mannichfaltig verwenden, wie es denn auch hier — auf verschiedenen Tonstufen, in umgekehrter Bewegung etc. benutzt ist.

Endlich können wir eine kürzere oder längere Anfangszeile einer Melodie auch rhythmisch nicht umgestaltet zu einem Motiv wählen, wenn wir zu derselben ein kurzes Nebenmotiv treten lassen, welches im Verlauf des Stücks sowohl neben dem Hauptmotiv, als auch für sich allein auftreten kann.

Wir wählen zu solchem Choralvorspiel die Durmelodie des Chorals: „Aus tiefer Noth ruf' ich zu dir" —

Lento. Man.: Liebl. Gedact 8′ und 16′.
Ped.: Subbass 16′ und Gedactbass 8′.

114.



In diesem Präludium haben wir uns eine weitere Modulation gestattet. Wie schon im ersten Abschnitte bei der Satzbildung mit Modulationen bemerkt wurde, sind entlegnere Tonarten wohl geeignet, den Ausdruck unserer Gedanken zu erhöhen, — wir wollen aber bei der Anwendung derselben vorsichtig sein, wollen diese Art der Modulation nicht zur Manier werden lassen! —

In der andern Form des Choralvorspiels:

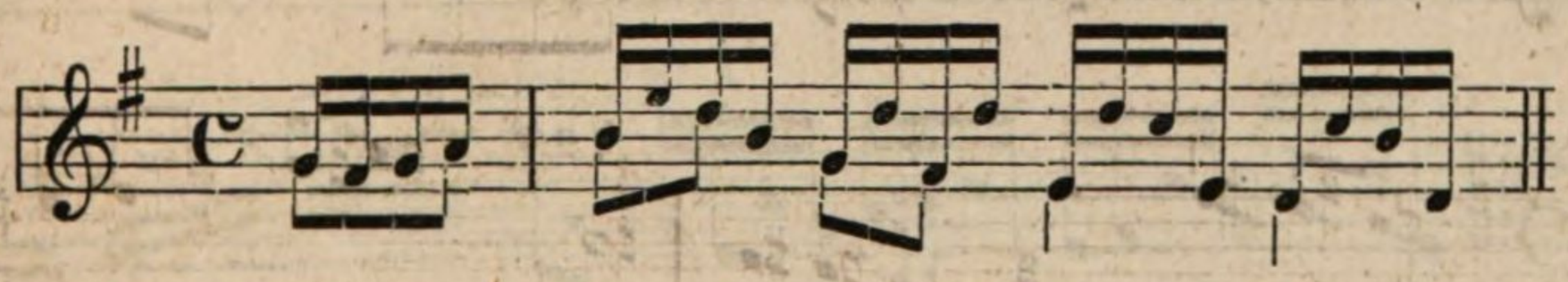
2) mit *cantus firmus.*

wird neben dem aus dem Anfange einer Melodie auf eine von den drei bezeichneten Arten gewählten Motiv der *cant. firm.* noch durchgeführt.

Die Ausführung hat, wie schon bei Anführung jenes Beispiels von Seb. Bach (siehe Nr. 100) erwähnt wurde, ihre besondern Schwierigkeiten, welche die Durchführung des nicht frei gewählten Motivs neben dem *cant. firm.* mit sich bringt. Festigkeit und Sicherheit werden wir uns indessen in dieser neuen Form bald aneignen, wenn wir die ersten Uebungen mehr skizziren, als bis ins Detail ausführen, wozu sich natürlich der wenigerstimmige Satz am besten eignet.

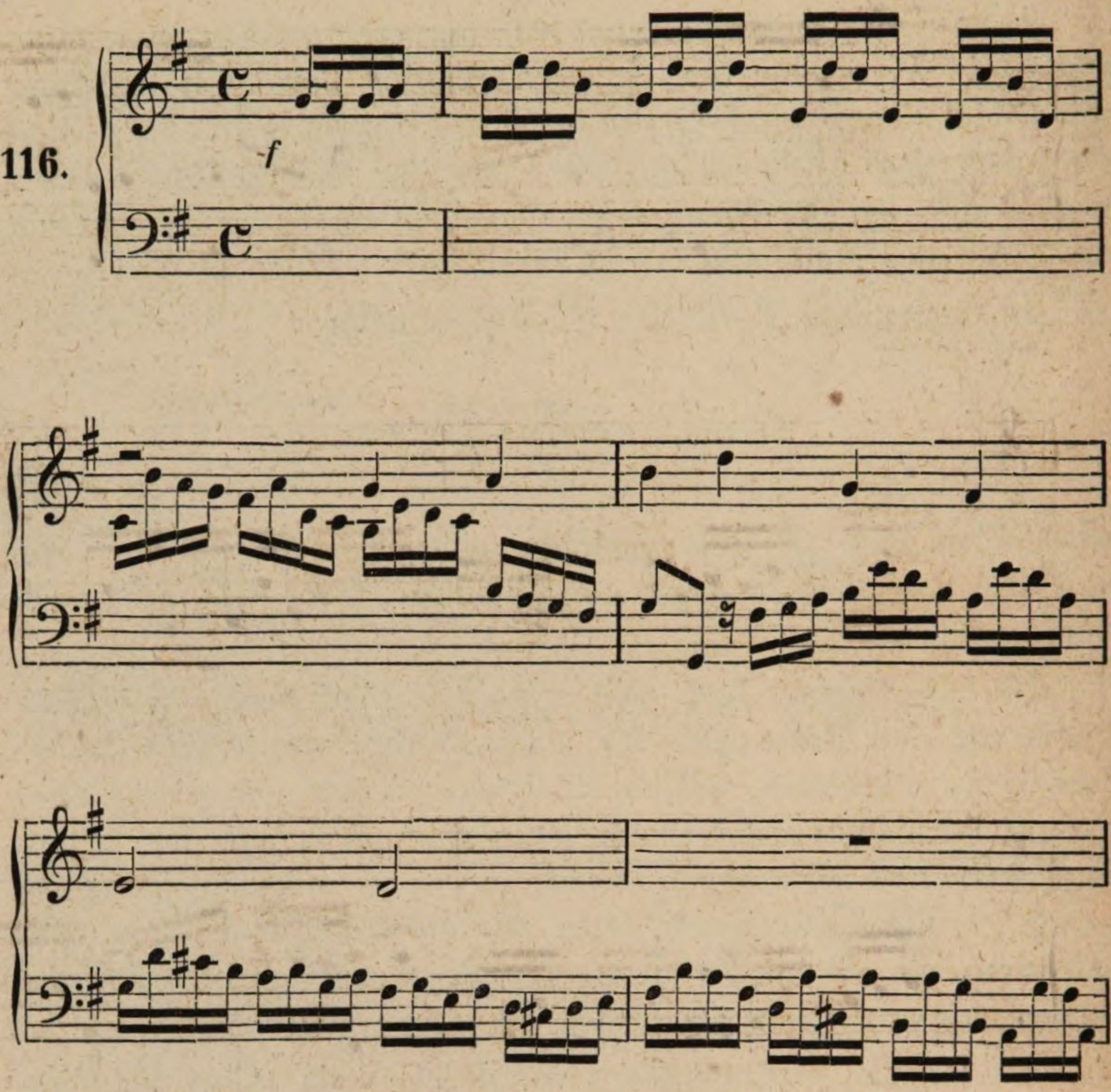
Als Beispiel hierzu wählen wir den Choral: „Gott des Himmels und der Erden.“ — Die erste Zeile desselben stellen wir — rhythmisch umgestaltet — als Motiv fest:

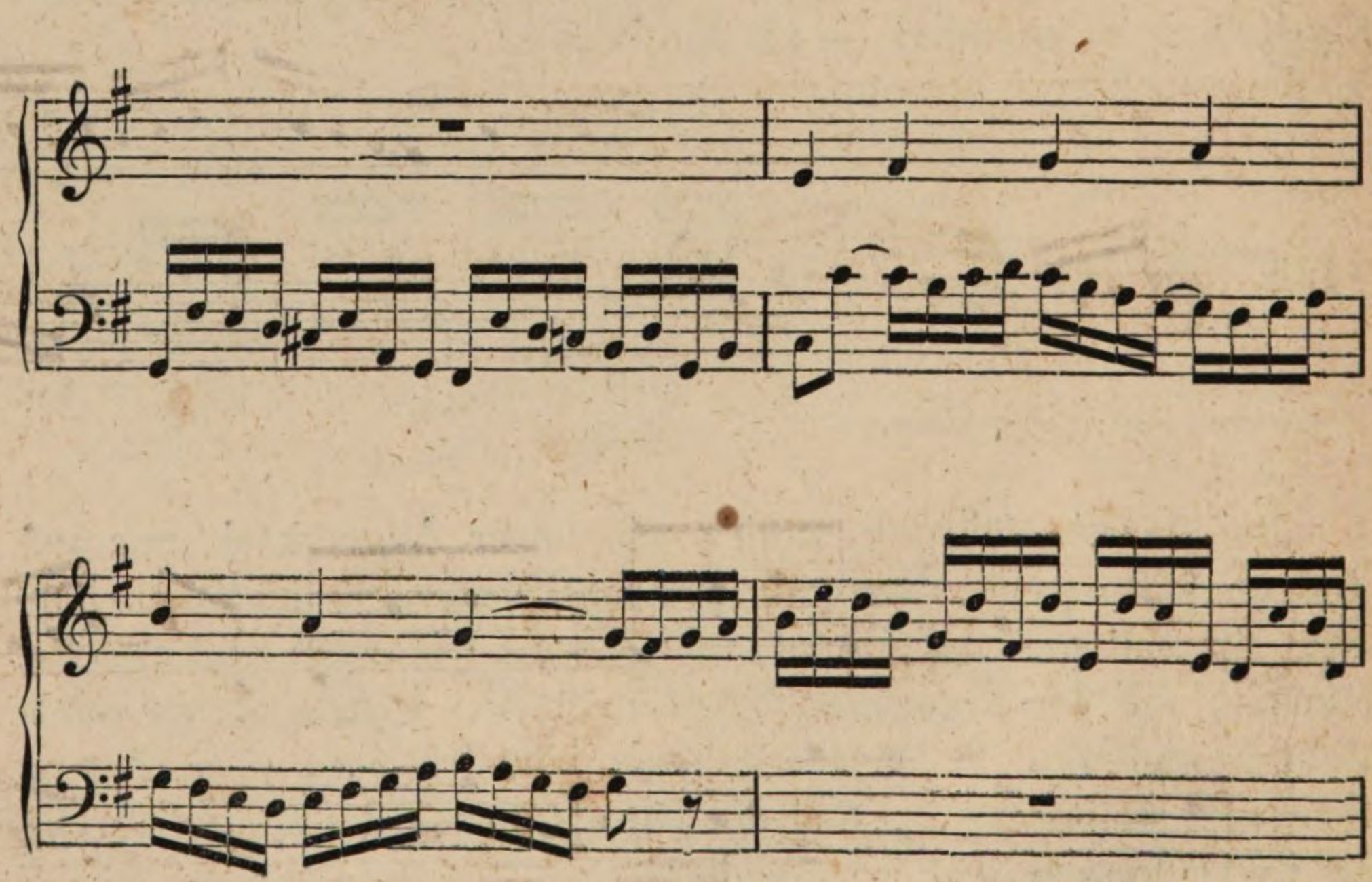
115.

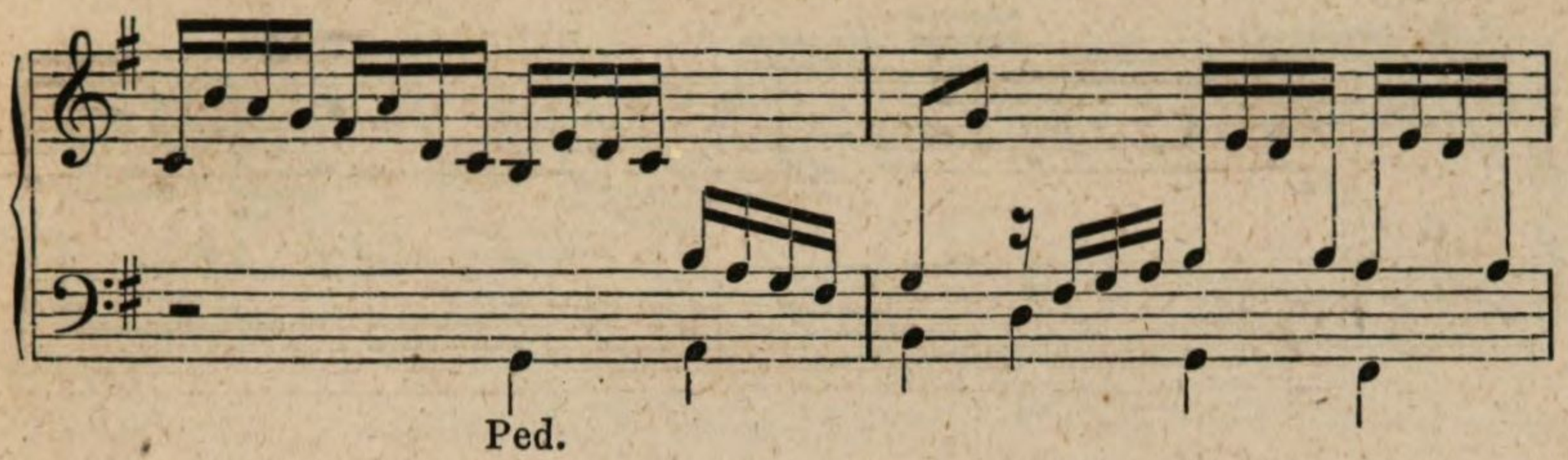


Bei der Ausführung wollen wir unser Augenmerk nur auf eine ungezwungene, fliessende Führung der Figuralstimmen lenken. Es soll uns dabei nicht kümmern, wie viele und welche Stimmen an der Figuration Theil nehmen, wollen vorher auch nicht bestimmen, in welche Stimme wir den *cant. firm.* legen, überhaupt wollen wir uns bei der Durchführung des Motivs durchaus keine Fesseln weiter anlegen.

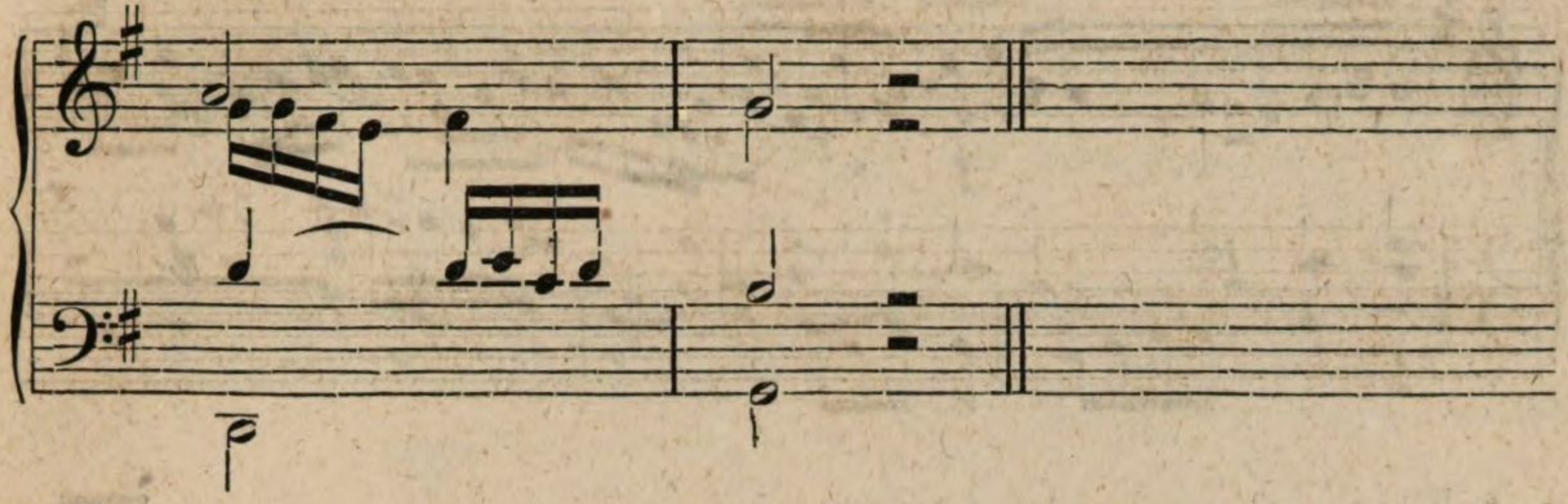
116.






Ped.

Ped.

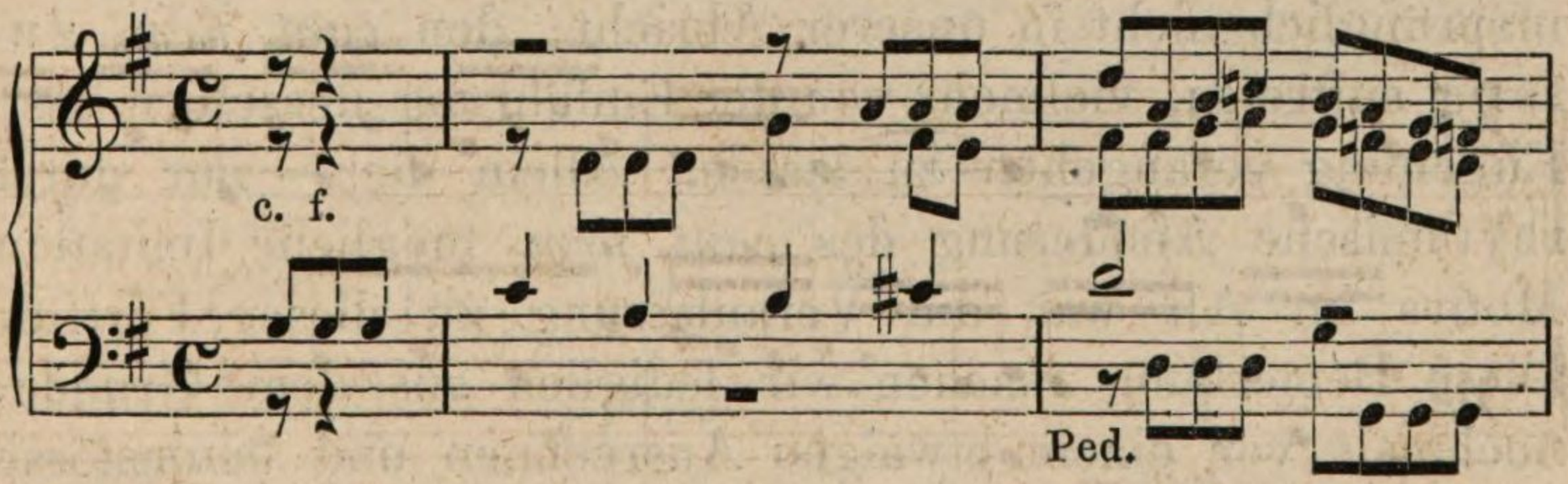


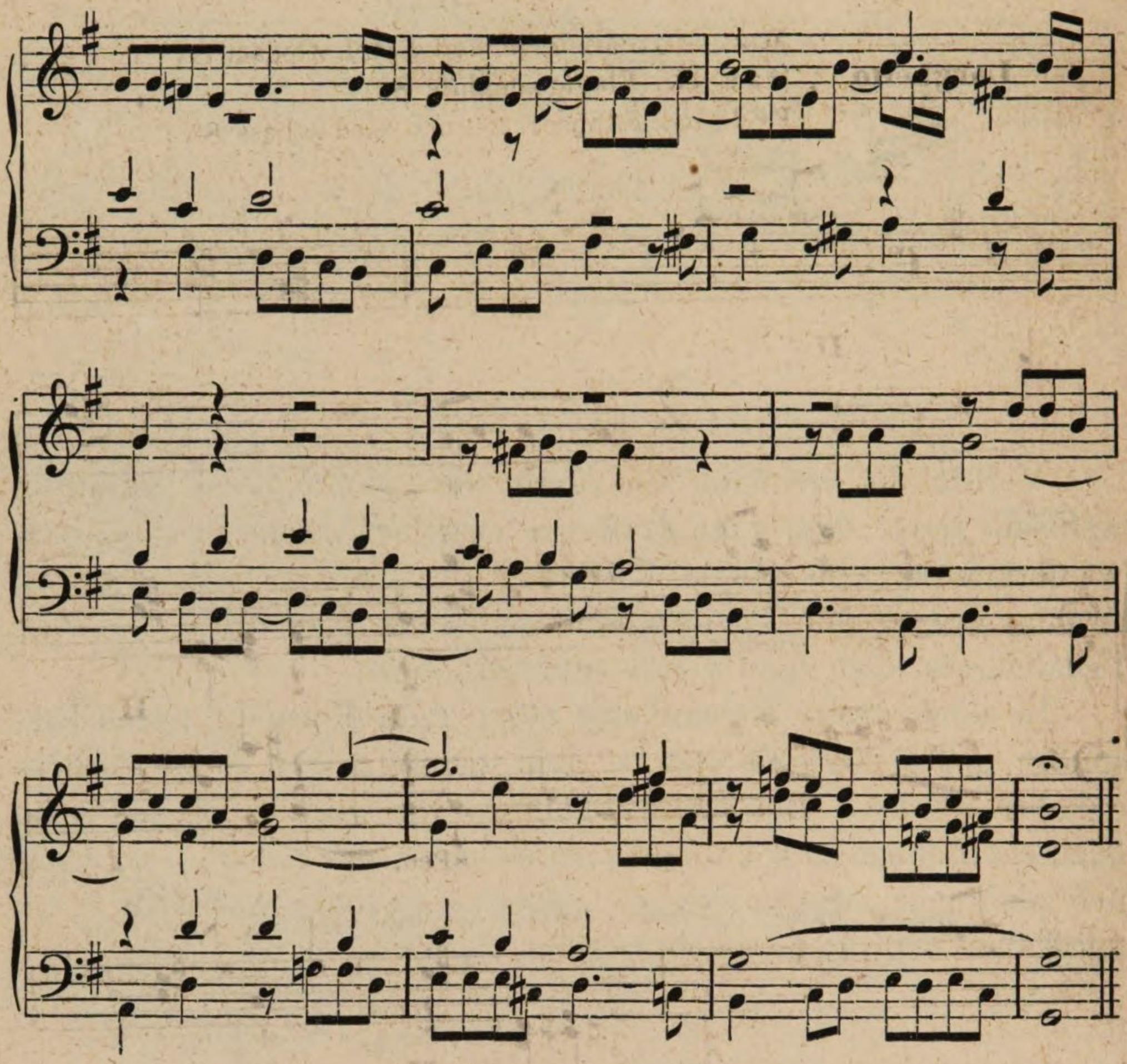
Vollständig erscheint das Motiv nur in den Zwischensätzen, während unter dem *cant. firm.* nur einzelne Abschnitte desselben wiederkehren. Im ersten Theile ist der Satz zweistimmig; zu Anfang des zweiten Theils gesellt sich noch eine dritte, bei dem Pedaleinsatz noch eine vierte Stimme hinzu.

In solch' freier Behandlung möge diese Form in vielen Beispielen geübt, darnach erst zu dem vierstimmigen Satze zurückgekehrt werden. Bei diesem können wir auch noch auf eine leichtere Behandlung aufmerksam machen: das Motiv kann nämlich nicht nur aus der ersten, sondern der Reihe nach aus jeder folgenden Zeile genommen werden, z. B.

Den *cant. firm.* mit Cornett oder Trompete 8′, — das Accomp. auf einem andern Manuale mit entsprechenden Stimmen vorzutragen.

117.





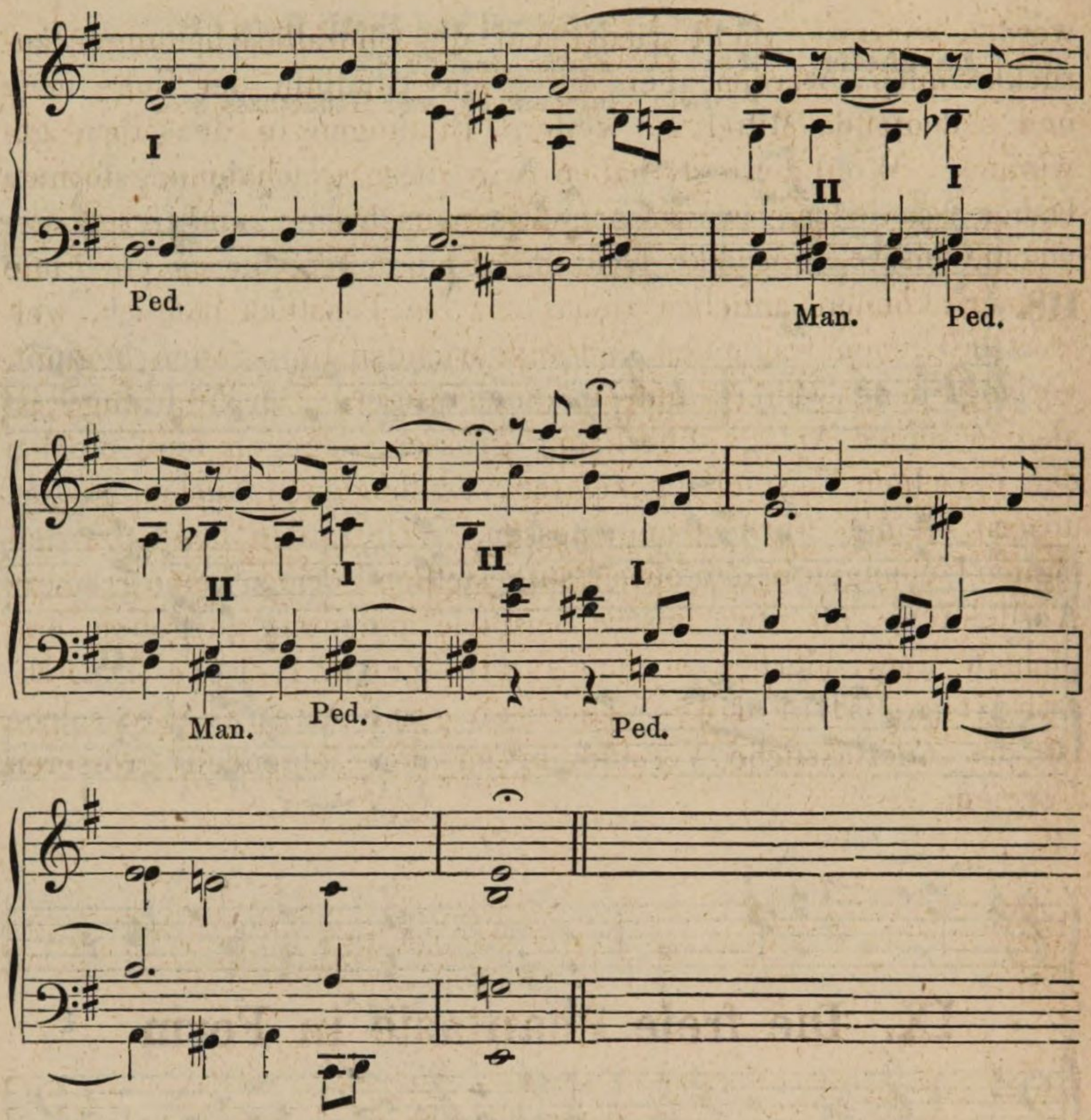
Wie die drei ersten Töne dieses Beispiels beweisen, lag es ursprünglich nicht in unserer Absicht, den *cant. firm.* zu Anfang auftreten, vielmehr vor der Einführung desselben erst eine Einleitung vorangehen zu lassen. Allein die — nur durch die rhythmische Aenderung des *cant. firm.* mögliche Imitation des Motivs im Alt war die Veranlassung zu dieser Fortführung Diese Bemerkung machen wir lediglich aus dem Grunde, um nochmals vor einem etwaigen Ausrechnen und unumstösslichen Festhalten dieser oder jener beabsichtigten Verwendung des Motivs zu warnen. Uebrigens möge, um die Einheit des Ganzen bei verschiedenen Motiven su bewahren, durch den ganzen Satz derselbe Rhythmus beibehalten werden.

Schliesslich erwähnen wir noch eine effectvolle und leicht ausführbare Form des Choralvorspiels: diejenige, in welcher der Choral auf gewöhnliche Weise harmonisirt, also ohne von Figuralstimmen umgeben zu sein, auftritt, so dass die Durchführung des Motivs nur zu Zwischensätzen benutzt wird, z. B.

Larghetto.

Man. I.: Salicional und Liebl. Gedact 8′.
Man. II.: Flauto amabile 8′.
Pedal: Subbass 16′ und Gedactbass 8′.

118.



Diese Form kann natürlich noch mehr ausgebeutet, namentlich auch für Choräle freudigern Characters benutzt werden.

Ausser den früher schon erwähnten canonischen Führungen des *cant. firm.* oder der Figuralstimmen — diese mögen jetzt wohl versucht, es möge ihnen jedoch nicht zuviel Zeit gewidmet werden — möchten wir keine von den Formen, in welchen der *cant. firm.* durchgeführt werden kann, übergangen haben, wenigstens möchten alle derartigen Bildungen, obwohl noch viele andere Combinationen denkbar sind, auf eine derselben zurückgeführt werden können. Nur fehlen uns zum gänzlichen Abschluss der Choralbearbeitungen noch diejenigen Arten von Imitationen, die wir in der Fuge erst kennen lernen. Dort

werden wir zwar nicht wieder auf die Choralbearbeitungen zurückkommen, werden aber durch das Studium der Fuge neue und bedeutende Mittel zu weitern Bildungen in denselben gewinnen. Wohlüberlegt haben wir diese Nachahmungsformen bisher vermieden, ja wir haben es uns bisher zum Gesetz gemacht, unsere Tonstücke nicht mit Imitationen, die an die Fuge erinnern können, anheben zu lassen: ein Tonstück nämlich, welches mit jenen fragenden und antwortenden Imitationen beginnt, verlangt eine weitere und mannichfaltigere Durchführung, ist also in seiner Anlage überhaupt grösser; dagegen sind die bei den einzelnen Beispielen gezeigten verschiedenen Nachahmungen unsern kleinen Formen angemessen. Wir rathen desshalb, den eignen Uebungen in den bisher aufgestellten Formen keine grössere Ausdehnung, als etwa unsere Beispiele andeuten, zu geben, empfehlen aber hierbei nochmals die gründlichste Durcharbeitung aller dieser Formen ohne Ausnahme: solche ist das unerlässliche Vorstudium zu den folgenden grösseren Formen.

IX. Die freie Phantasie in Form

1) der Fuge.

Unter freier Phantasie verstehen wir das Improvisiren eines Tonstücks, welches entweder in einer bestimmten Form gehalten ist, oder sich in seinen Grundzügen einer solchen nähert, oder bei dessen Execution sich der Künstler in seinem Ideengange auch wohl durch keine der vorhandenen Formen bindet, sich also völlig frei bewegt, sich seine Form selbst schafft.

Die grösseren Kunstformen sind es daher, welche wir in unserm letzten Abschnitte noch zu studiren haben.

Wir beginnen mit der Fuge: mit demjenigen Tonstück, in welchem ein Thema nach bestimmten Regeln — also nicht wie bei den früheren Formen: in willkürlichen Nachahmungen — in allen Stimmen durchgeführt wird.

Durch die zwar nothwendige Befolgung der übrigens eben so leicht aufzufassenden als anzuwendenden Regeln wird die Phantasie jedoch keineswegs eingeengt; im Gegentheile erwachsen

uns durch diese — durch Jahrhunderte von allen Meistern beobachteten und desshalb sanctionirten — Gesetze neue Mittel, einen Gedanken wieder in andern mannichfaltigen Gestalten benutzen und durch solche Anwendung ein einheitsvolles Ganzes schaffen zu lernen. Auch beziehen sich alle diese Vorschriften nur auf einzelne Theile der Fuge; im Uebrigen also werden wir von den uns schon angeeigneten verschiedenen Formen der Nachahmungen unumschränkten Gebrauch machen.

Bei jeder Fuge — es mag eine einfache (eine Fuge mit einem Thema), oder eine Doppelfuge (in welcher zwei Themata zu Grunde liegen), oder eine drei-, vierfache (Fugen mit drei, vier Subjecten etc.), — oder eine zwei- oder mehrstimmige Fuge sein, — unterscheiden wir folgende Haupttheile:

a. das Thema (Motiv, Subject, Führer, *dux*).
b. die Antwort (Gefährte, *comes*),
c. den Gegensatz (Gegenharmonie, Contrapunkt),
d. den Zwischensatz (Zwischenharmonie),
e. den Wiederschlag *(repercussio)* und die Engführung *(stretto)*,
f. den Schluss.

Diese Theile wollen wir der Reihe nach näher betrachten.

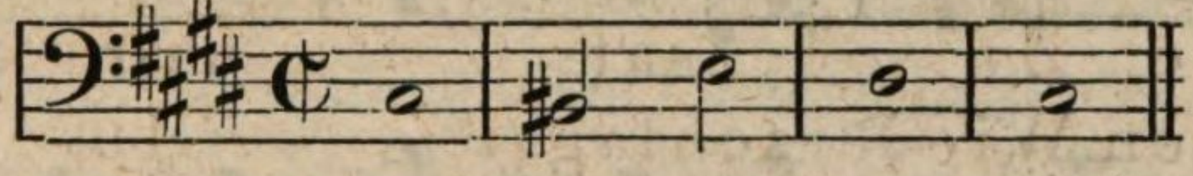
a) Das Thema.

Mit dem alleinigen Auftreten des Themas — in ganz anderer Weise als alle unsere bisherigen Tonstücke: bedeutungsvoller — beginnt die Fuge. Schon desshalb werden wir auf die Erfindung eines Fugenthemas mehr Sorgfalt verwenden müssen, als wir früher bei der Wahl eines Motivs nöthig hatten; ausserdem hängt das Gelingen der Fuge hauptsächlich von dem Thema ab. Dasselbe muss demnach noch andere Eigenschaften als unser damaliges Motiv besitzen. Obwohl der Charakter einer Fuge, daher auch deren Thema vom Ernsten, Wehmüthigen, Feierlichen — durch alle Phasen durch bis zum Freudigen, — ja wenn wir die weltliche Musik nicht ausschliessen — bis zum Heitern, Komischen sich ausprägen kann, so muss der Inhalt des Themas doch immer gewichtig, es muss bestimmt in sich abgeschlossen, wiewohl auch wieder leicht fasslich und fliessend sein. Aeusserlich ist dies zu erlangen, wenn in dem Thema nur eine Tonart zu Grunde liegt, — (vorübergehende Modulationen, nach welchen

das Thema entweder in der Haupttonart, oder auf deren Dominante schliesst, sind natürlich ausgenommen), — wenn dasselbe nicht allzulang, wenn es rhythmisch und harmonisch wohl abgerundet, — (hierbei ist jedoch jede Theilung in gleiche Abschnitte, sowie jede Aehnlichkeit mit einer Periode zu vermeiden) — erscheint. Ausserdem wird ein in nicht zu weiten Intervallen fortschreitendes Thema sich besonders leicht zur Behandlung eignen.

b) Die Antwort.

Nachdem die Fuge mit dem Thema in einer Stimme begonnen — (es ist natürlich nicht gleichgültig, in welche Stimme wir zuerst das Thema legen: leicht kann hier durch einen Missgriff der Charakter desselben gleich zu Anfang verwischt werden, z. B. jenes tiefernste Thema von Seb. Bach

119. 

im Sopran zuerst eingeführt, wäre gar nicht denkbar!) bringt eine zweite Stimme dasselbe als Antwort. Diese Nachahmung ist streng und darf in der Fuge nur in der Tonart auf der Oberdominante statt finden. Grade in dieser Art der Nachahmung liegt das Eigenthümliche, welches einen fugirten Satz — das erste Auftreten des Themas dazu gerechnet, — sofort als solchen erkennen lässt.

Indessen kann die Antwort, wenn das innige Verhältniss, in welchem die Grundtonart mit der auf der Dominante steht, nicht gestört werden soll, in vielen Fällen nicht ohne Weiteres dem Thema nachgebildet werden. Oft macht sich desshalb hier und da eine Aenderung nöthig. Um uns hierbei zu orientiren, wollen wir zuerst festhalten, dass also

die Grundtonart durch die Tonart auf der Dominante,

und umgekehrt, ebenso

der Grundton durch die Dominante und umgekehrt

— jedoch in den meisten Fällen nur zu Anfang und zu Ende — beantwortet wird.

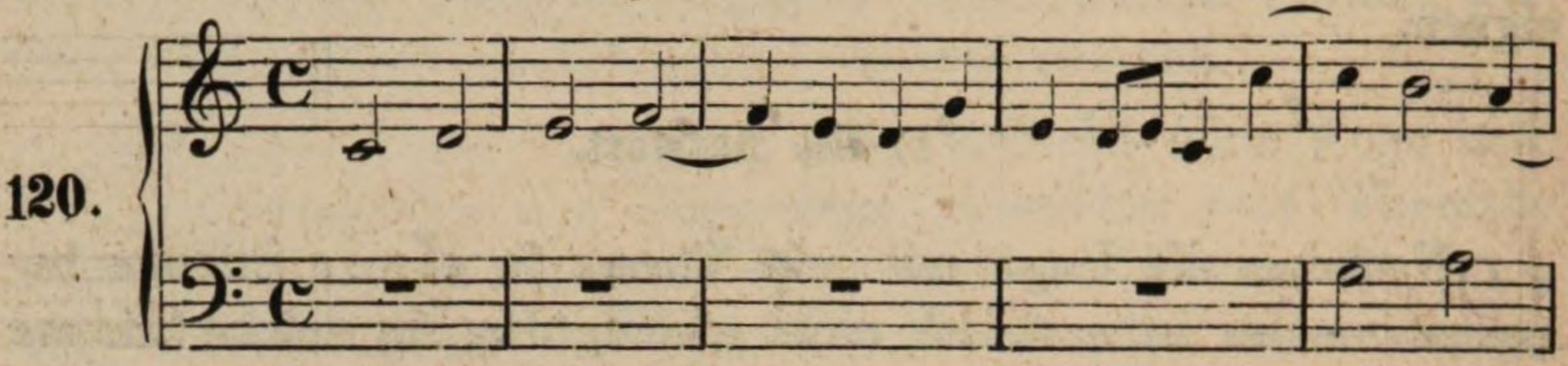
Sodann haben wir zur Bildung des Gefährten bei einem Thema zu untersuchen, ob dasselbe

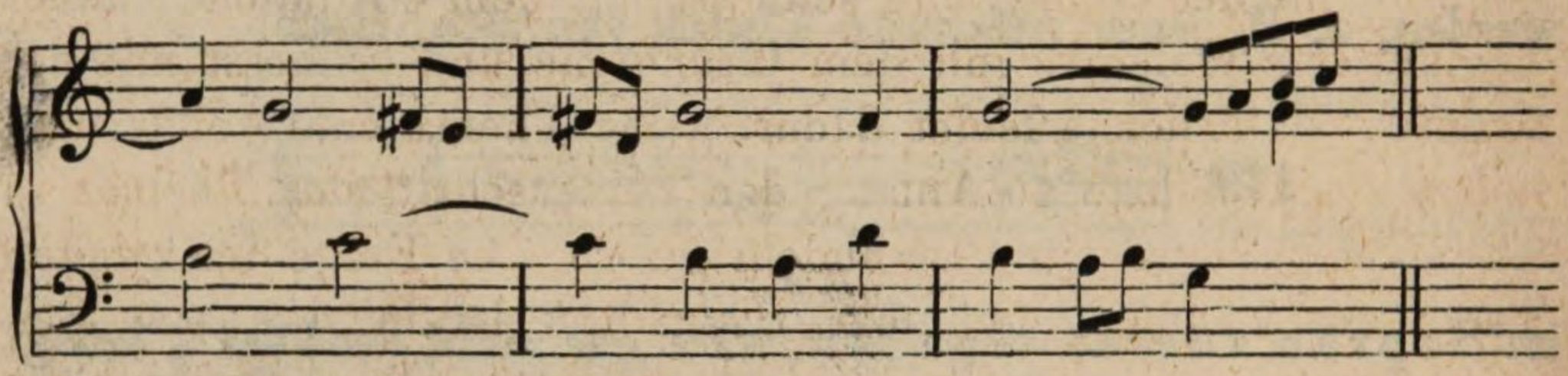
der Grundtonart durchaus angehört, oder

von der Grundtonart nach der Tonart der Dominante sich wendet.

1) Wenn das Thema nur in der Grundtonart liegt, ergiebt sich der Gefährte durch einfaches Transponiren des Themas nach der Oberdominante, und wir haben dabei nur auf richtige Beantwortung des Grundtons und der Dominante zu achten, z. B.

120.





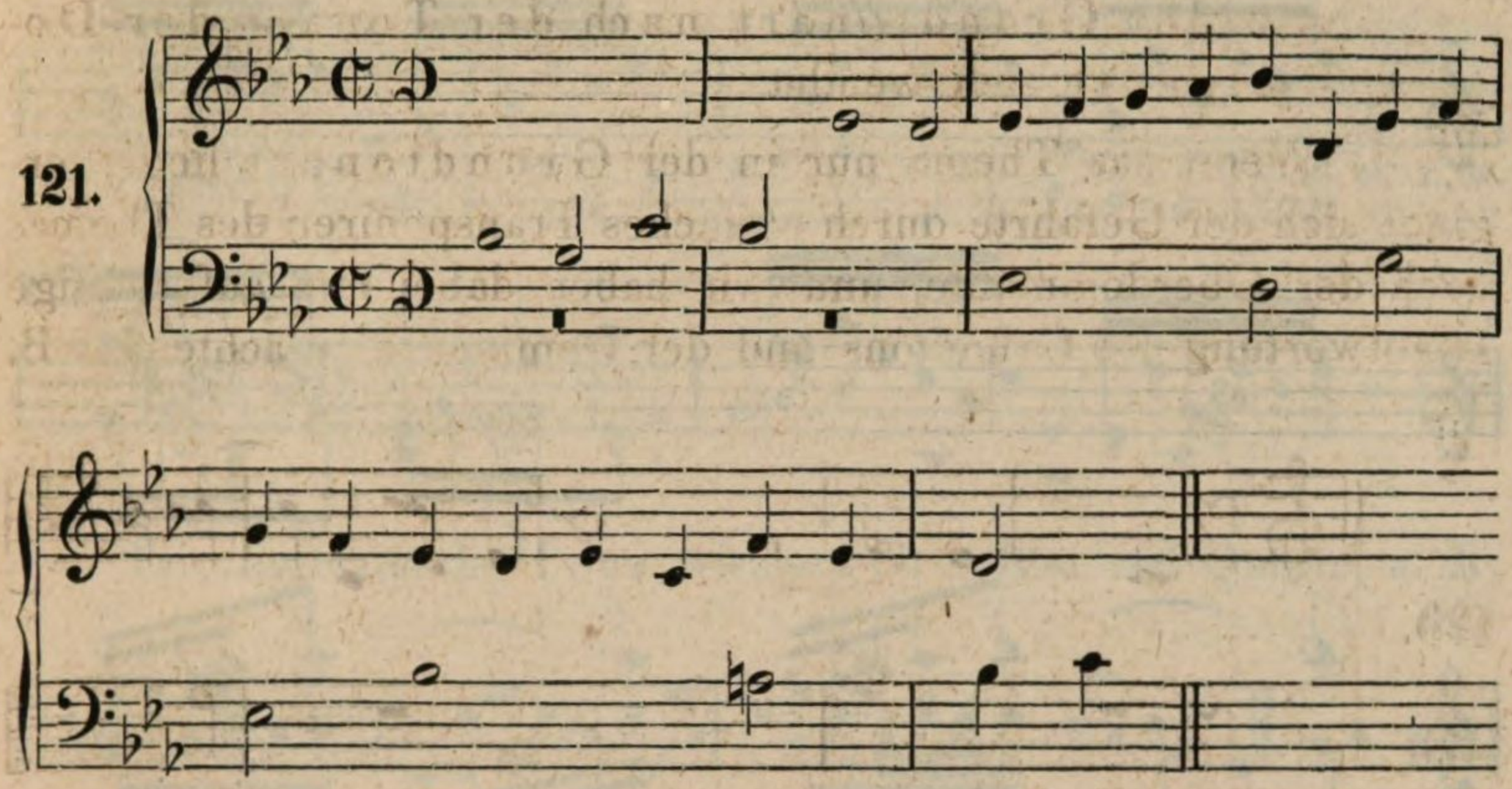
N. B. Dies Thema wie die folgenden bis zu Nr. 140 sind aus Seb. Bach's Orgelcompositionen entnommen.

(In den meisten nachfolgenden Beispielen notiren wir zugleich den Gegensatz — Contrapunct — das ist die weitere Fortführung des Themas neben dem Gefährten, um dieselben bei Erörterung des Gegensatzes wieder benutzen zu können. Für jetzt haben wir es also nur mit der Bildung des Gefährten zu thun.)

Nr. 120 beginnt und schliesst mit dem Grundtone, — beide Male ist er beantwortet mit der Quinte; die im Thema im dritten Tacte — also in der Mitte des Themas — erscheinende Quinte ist im Gefährten (wie die obige Bemerkung andeutet) nicht durch den Grundton beantwortet: dem Gefährten wäre im entgegengesetzen Fall der hell hinaussingende Ton, wie er im Thema auch erscheint, dann entrissen.

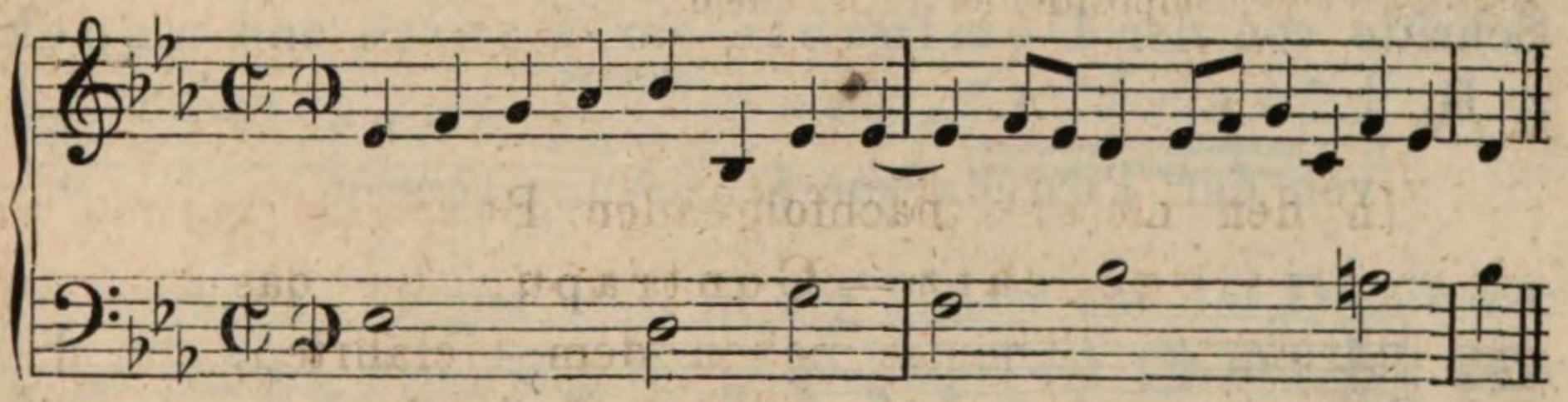
Das folgende Beispiel

121.



beginnt mit der Quinte und schliesst mit dem Grundtone; daher beginnt der Gefährte mit dem Grundtone und schliesst mit der Quinte. Natürlich erleidet dadurch das Thema eine Aenderung, indem der Gefährte zu Anfang den Terzenschritt des Themas in einen Secundenschritt verwandeln muss. Die Folge im zweiten Tacte des Themas: Quinte — Grundton ist in diesem Beispiel beantwortet mit Grundton — Quinte. Die Antwort hätte auch so erfolgen können:

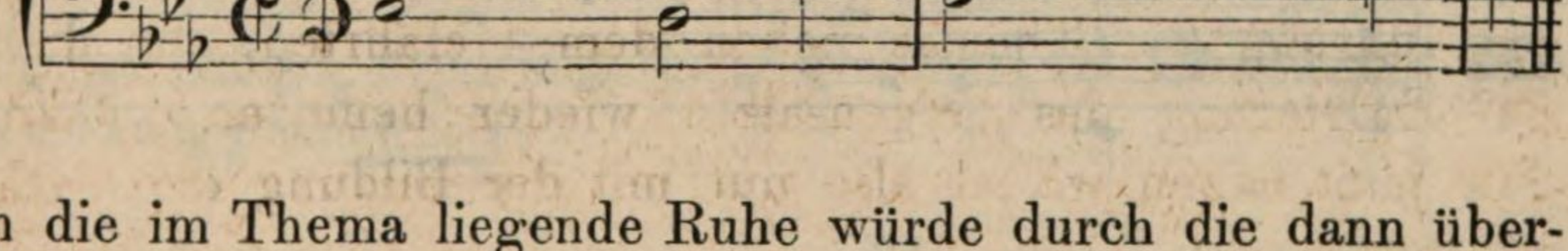
122.

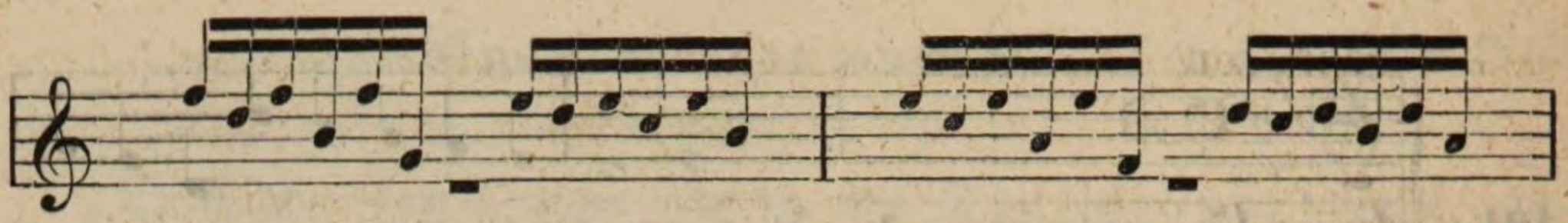


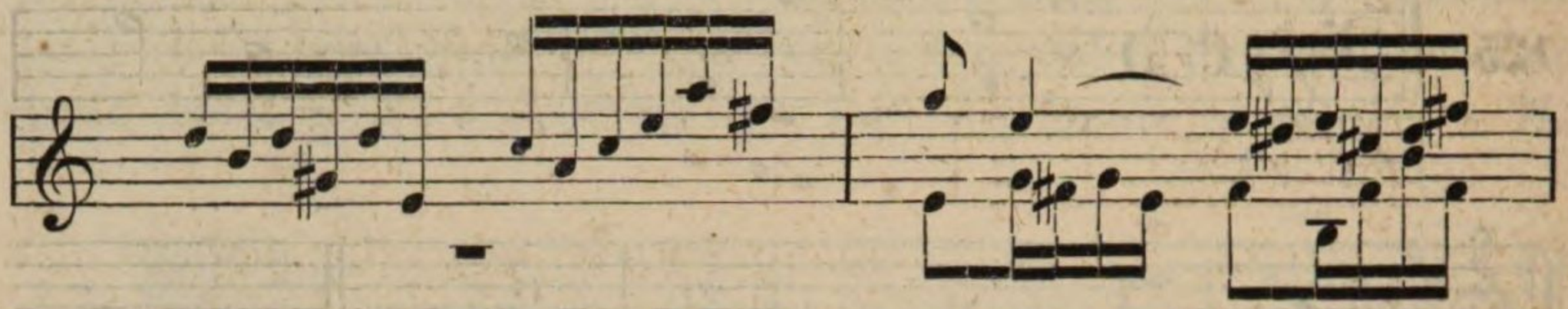
allein die im Thema liegende Ruhe würde durch die dann übereilte Modulation verloren gehen.

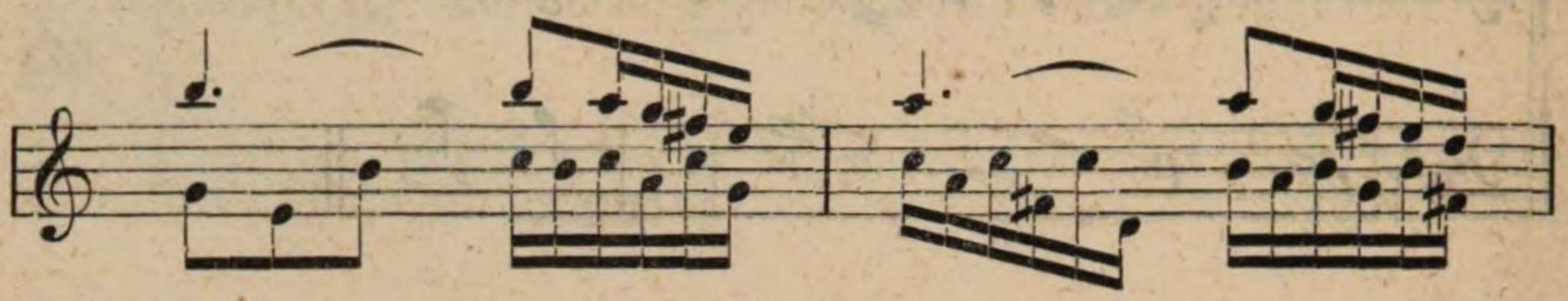
Bleibt das Thema überhaupt in der Grundtonart, so ändern vorübergehende Modulationen in demselben nichts an der Beantwortung durch einfaches Transponiren des Themas nach der Oberdominante, z. B.

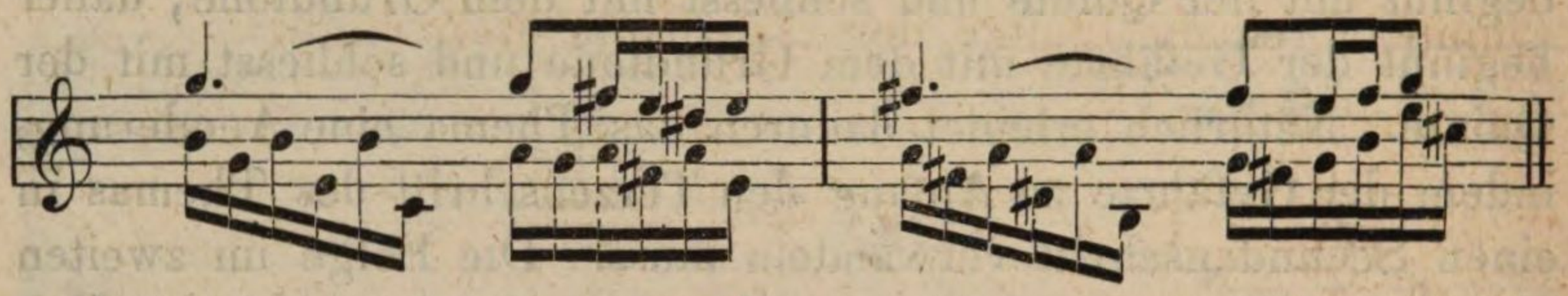
123.







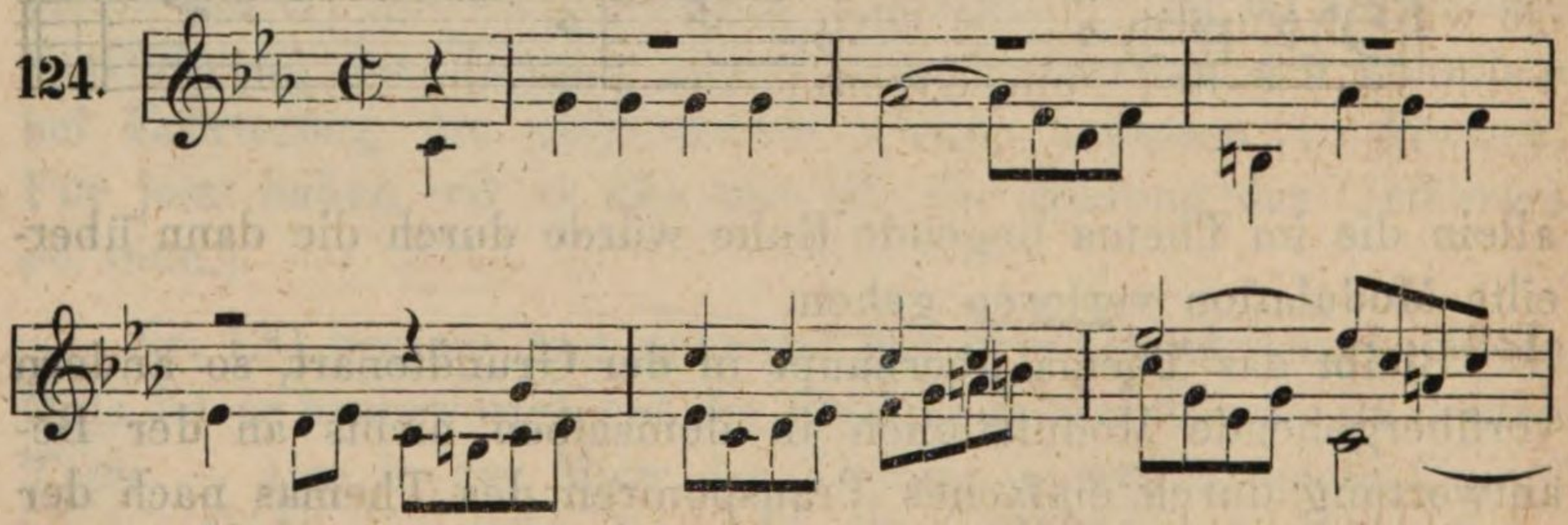




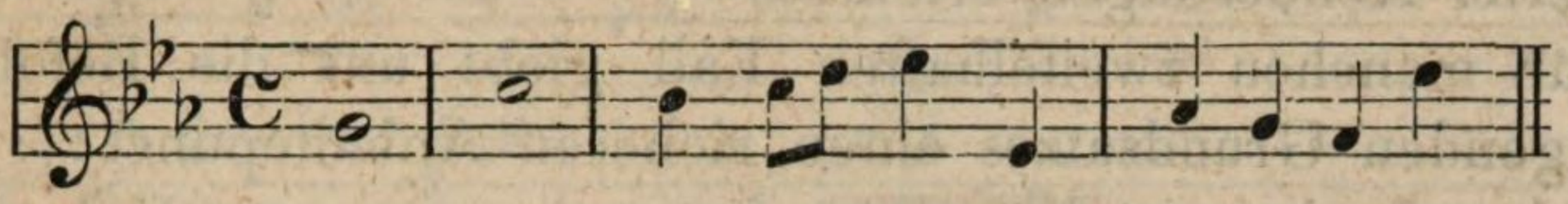
Nach dem oben aufgestellten Grundsatze wird das Thema, wenn es mit einem Schritte von der Tonica zur Dominante beginnt oder schliesst, im Gefährten beantwortet mit einem Schritte von der Dominante zur Tonica und umgekehrt z. B.

von der Tonica zur Dominante:

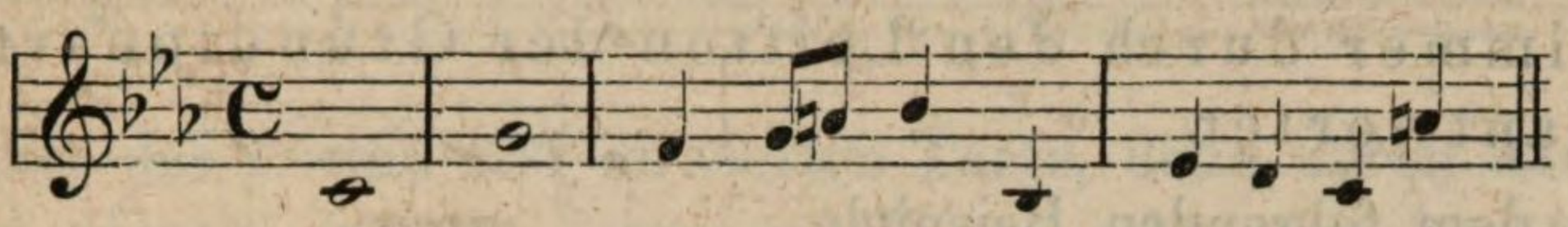
124.



oder von der Dominante zur Tonica:

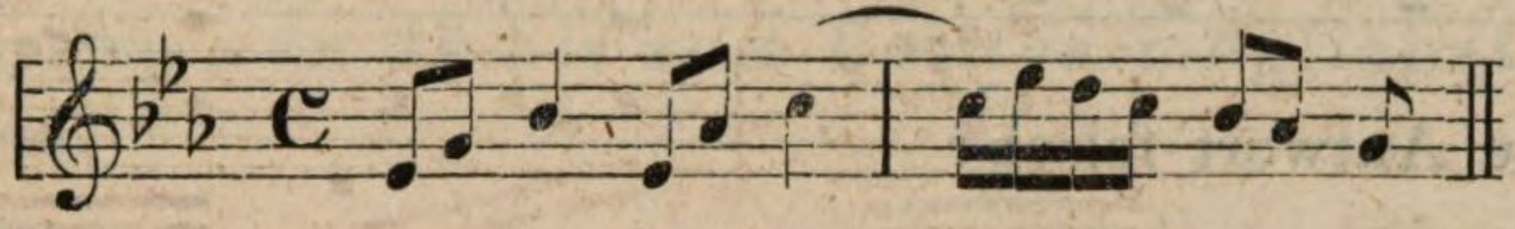


125.



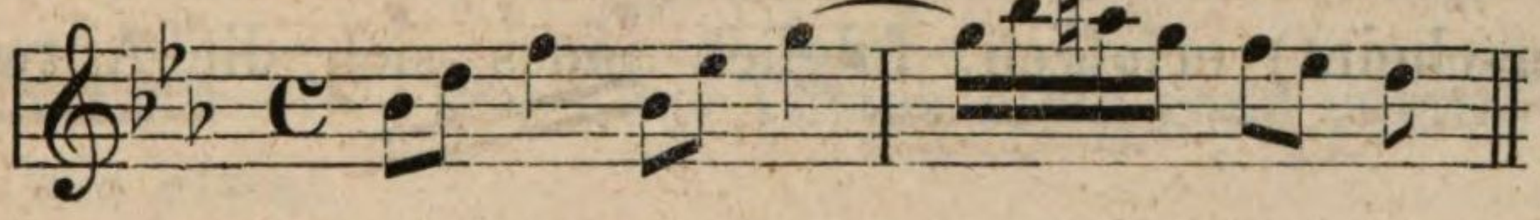
Tritt indessen die Terz wischen Grundton und Quinte, z. B.

126.



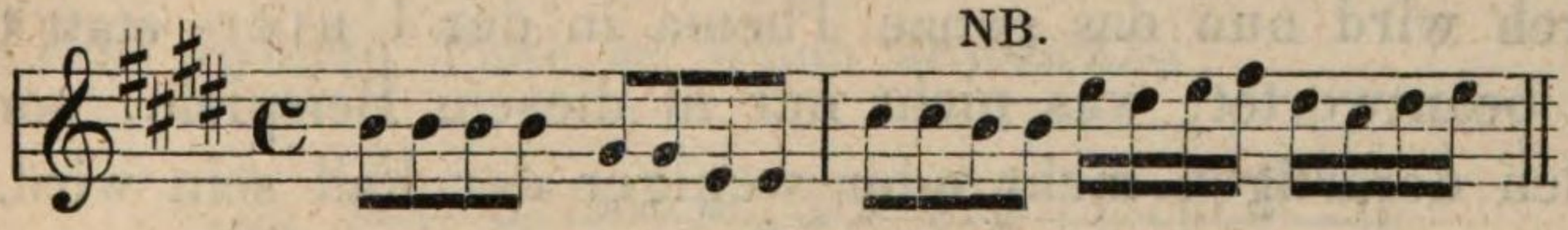
so wird in diesem Falle, um das Thema nicht zu entstellen, die Quinte durch die Quinte der Dominante beantwortet:

127.



Umgekehrt: tritt die Terz zwischen Quinte und Grundton, z. B.

128.



so wird, wenn das Thema auch in der Tonart auf der Dominante schliessen sollte, zum engeren Anschluss die Quinte mit dem Grundton beantwortet:

129.

(Die Quinte beim N. B. in Nr. 128 ist hier wieder, siehe Nr. 122 aus modulatorischen Rücksichten mit dem Grundtone beantwortet.)

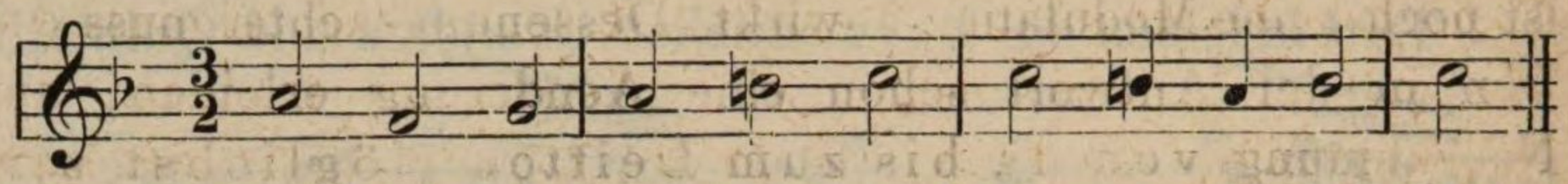
2) Schliesst das Thema nicht in der Grundtonart, sondern wendet es sich von derselben entschieden nach der Tonart der Dominante, so muss dafür der Gefährte zur Grundtonart

zurückkehren, wodurch natürlich das Thema in der Antwort mancherlei Aenderungen erleidet.

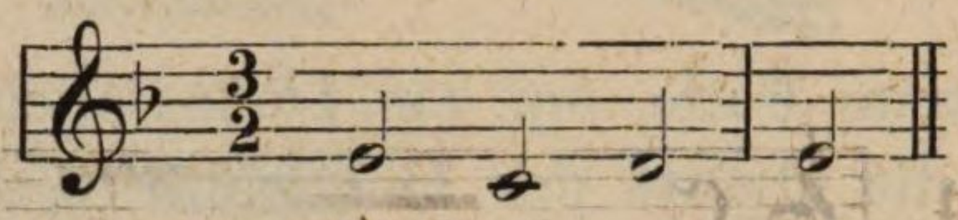
Für manchen zweifelhaften Fall giebt uns die Befolgung des folgenden Grundsatzes einen sicheren Anhaltepunct:

der Leitton der Dominantenart nämlich wird immer durch den Leitton der Grundtonart beantwortet.

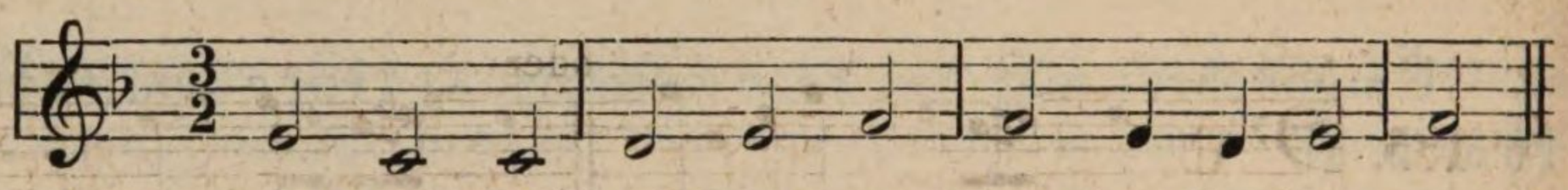
In dem folgenden Beispiele

130. 

wäre diese Antwort falsch:

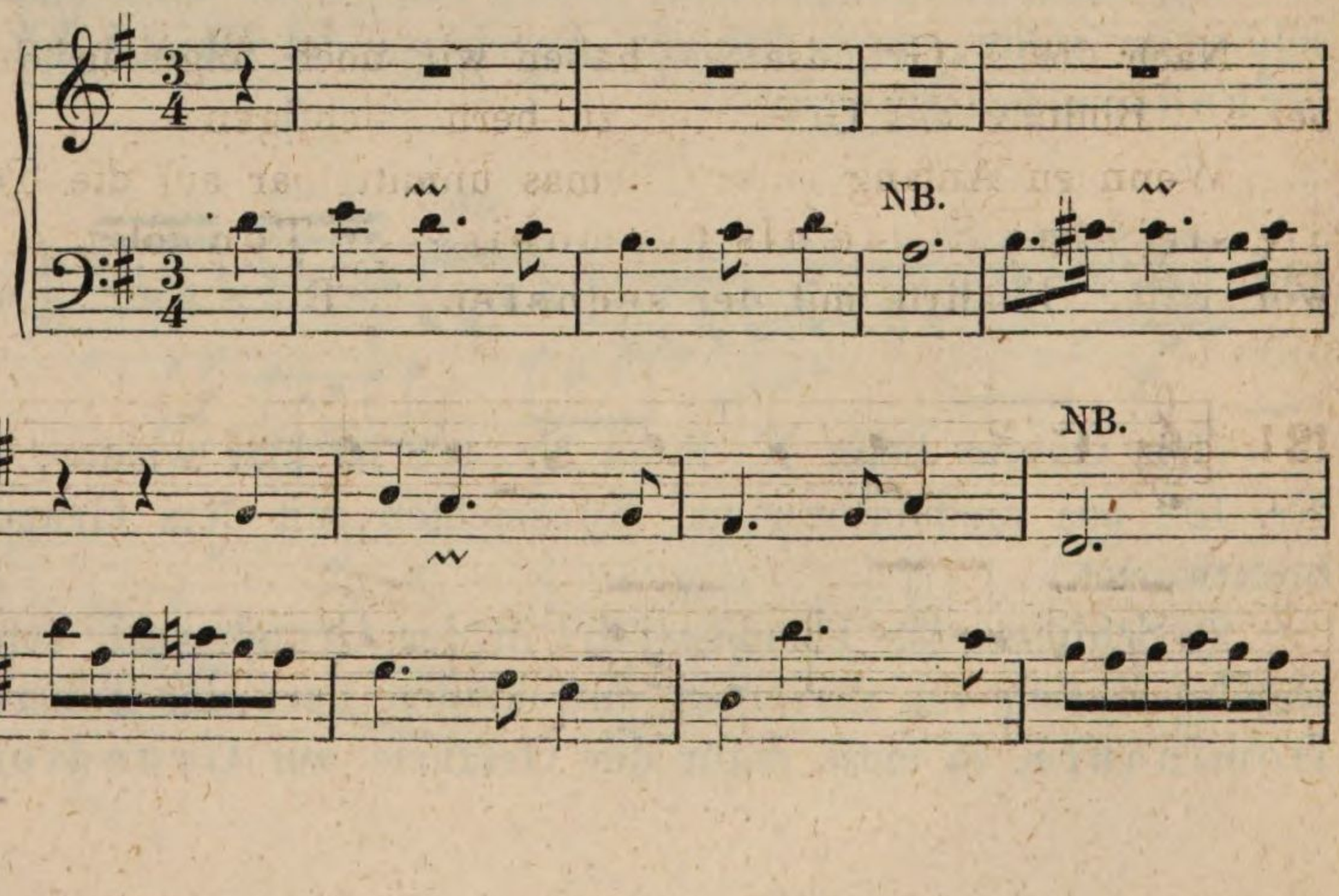
131. 

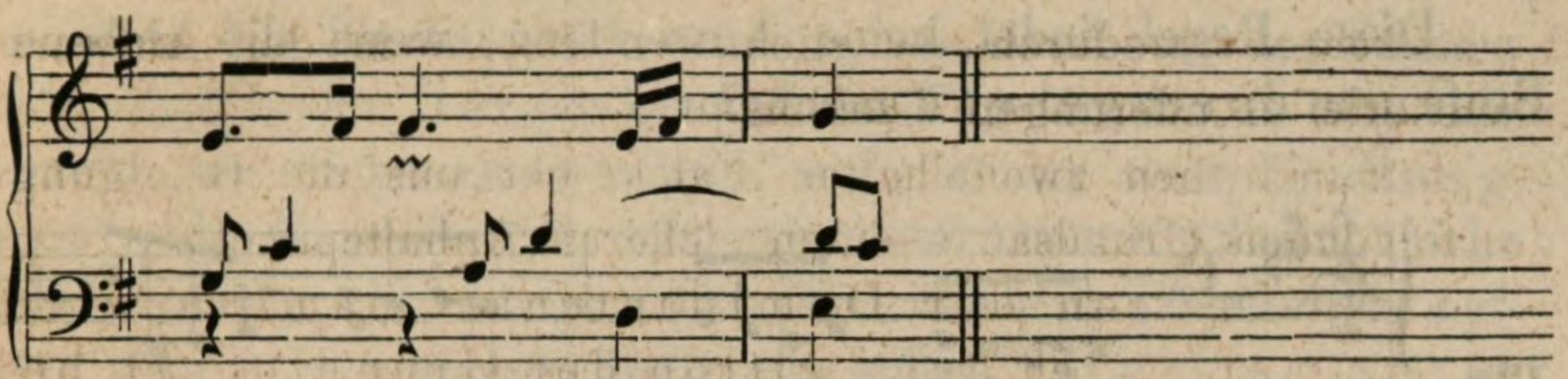
denn der Leitton darf erst zum zweiten Tacttheile (wie er im Thema erscheint) erfolgen, folglich muss sich die Antwort so gestalten:

132. 

Dadurch wird nun das ganze Thema in der Unter- statt Oberquinte beantwortet, was nicht nur in diesem Beispiele, sondern bei allen derartigen mehr oder weniger der Fall sein wird.

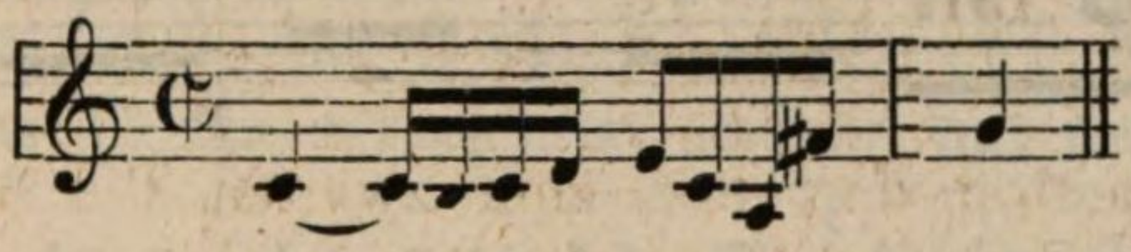
In diesem Beispiele

133. 

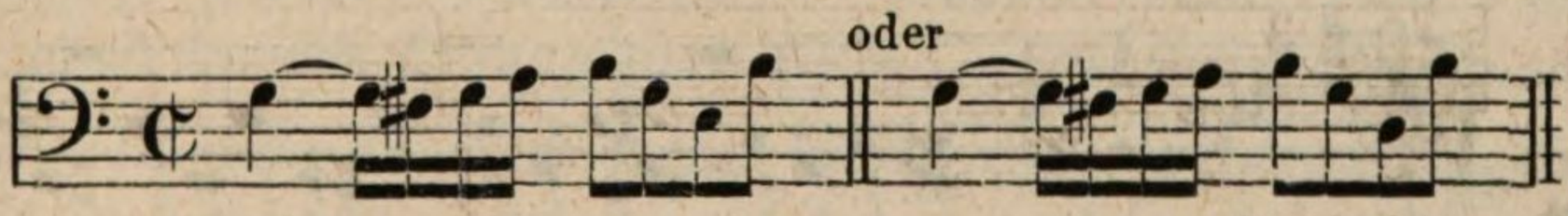


modulirt das Thema erst im vierten Tacte, denn durch das *a* im dritten, obwohl dasselbe der neuen Tonart schon angehören kann, ist noch keine Modulation bewirkt. Dessenungeachtet muss dieser Ton in der Antwort schon eine Aenderung erleiden, um die Nachahmung von da bis zum Leitton möglichst streng zu bilden.

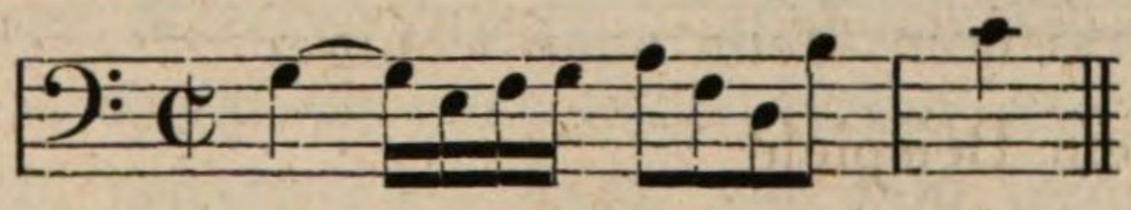
Hier

134. 

muss die Antwort — wenn das Thema nicht ganz entstellt werden soll — wie etwa:

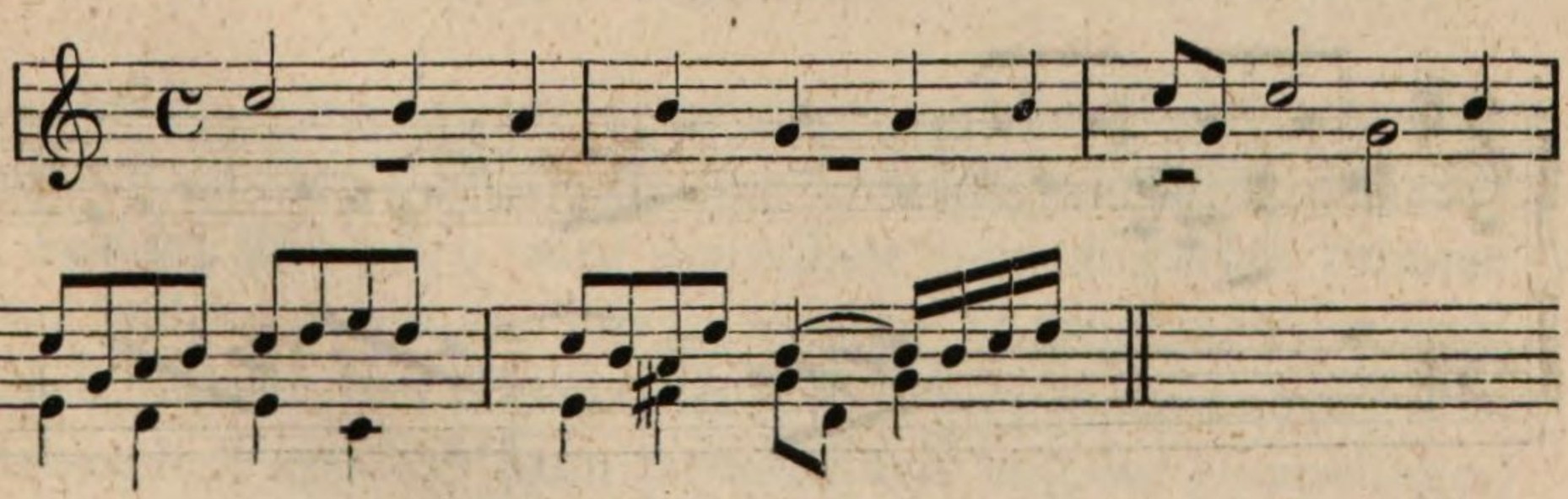
135. 

sogar vom zweiten Tone an schon abweichen:

136. 

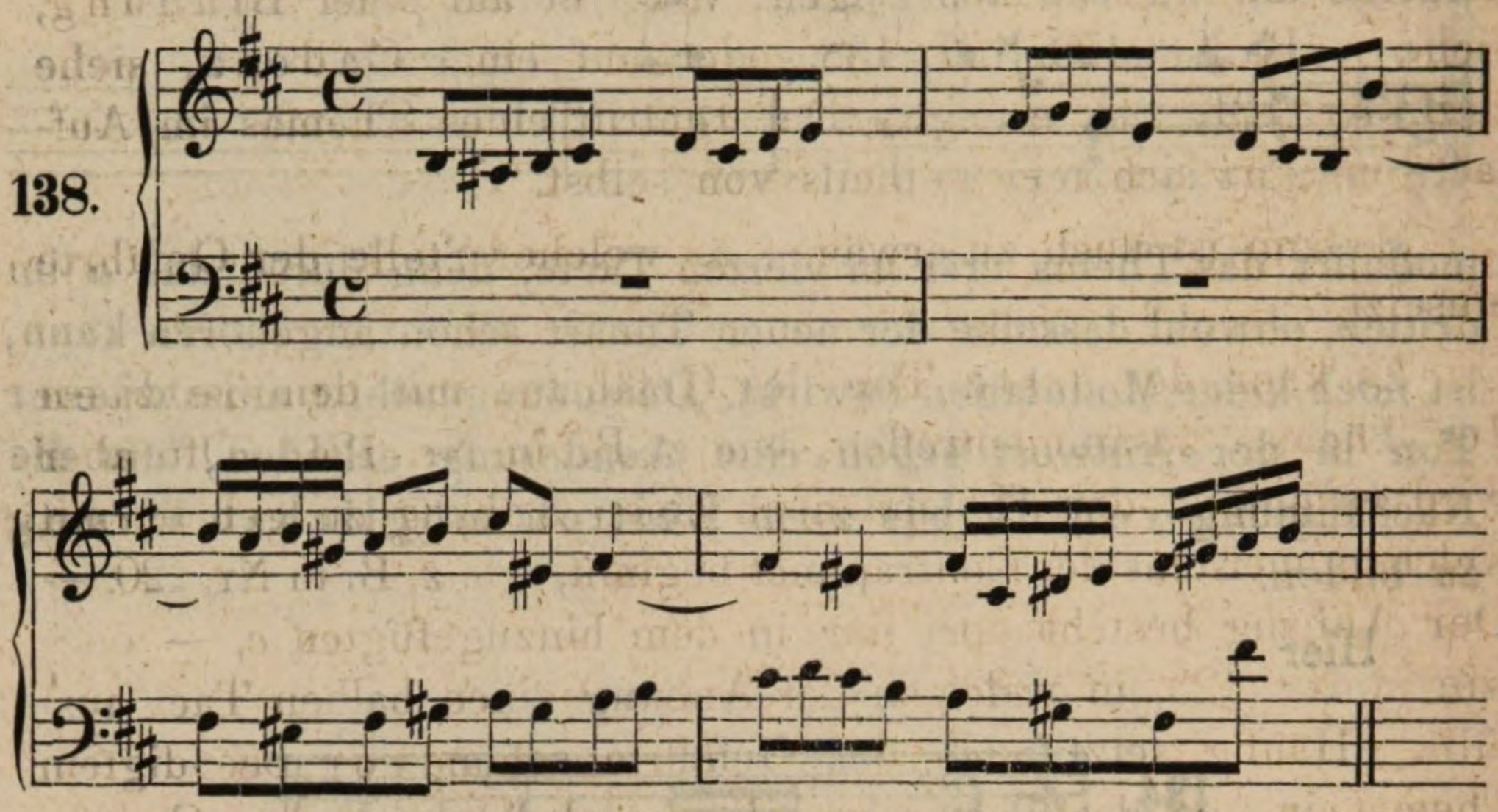
Nach diesen Grundsätzen haben wir noch folgende Regeln bei der Bildung des Gefährten zu berücksichtigen:

Wenn zu Anfang eines Themas unmittelbar auf die Tonica die siebente Stufe als harmonischer Ton folgt, so antwortet der Gefährte mit der sechsten, z. B.

137. 

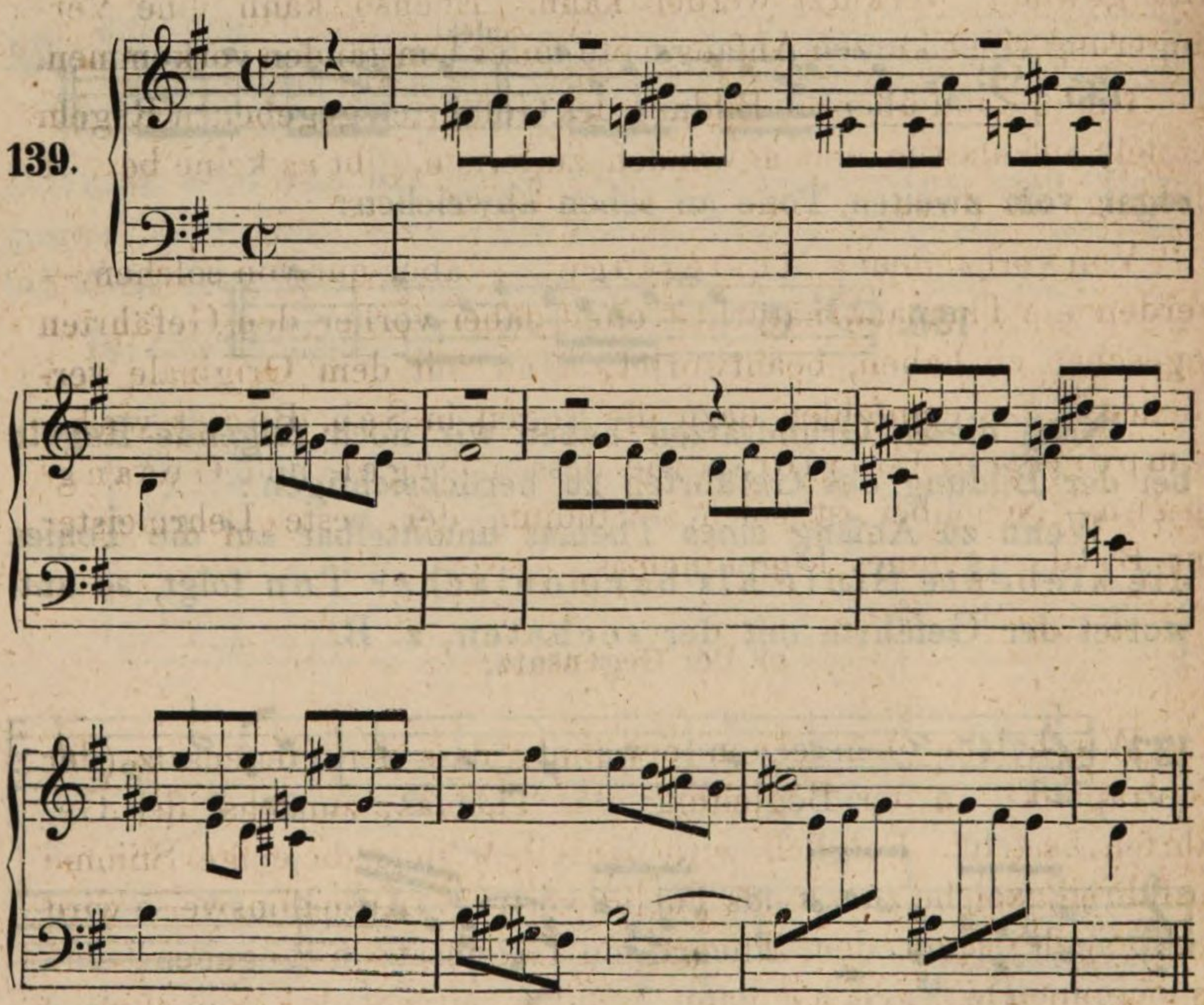
Diese Regel findet keine Anwendung, wenn die siebente Stufe nur durchgehend erscheint:

138.



Chromatische Tonfolgen werden in der Antwort nicht geändert:

139.



Was den Eintritt des Gefährten, wie überhaupt des Themas namentlich in den Haupttheilen der Fuge betrifft, so wird sich derselbe am wirksamsten zeigen, wenn er auf einer Bindung, siehe z. B. Nr. 120, 137, 138, oder auf einer Cadenz, siehe z. B. Nr. 121, 123, erfolgt. Der Eintritt eines Themas im Auftacte markirt sich meistentheils von selbst.

Sodann ist noch zu erwägen, an welcher Stelle der Gefährte einsetzt.

Es kann der erste Ton des Gefährten mit dem letzten des Themas zusammentreffen, wie z. B. in Nr. 121. Oft aber wird es nöthig, dem Thema noch einen Anhang zu geben, mit welchem meistens der Contrapunct beginnt, wie z. B. in Nr. 120. — Der Anhang besteht dort nur in dem hinzugefügten *c*, — oder wie in Nr. 123, in welchem der Anhang einen halben Tact ausfüllt. Häufig setzt auch der Gefährte schon vor beendigtem Thema ein und das Thema verschmilzt alsdann mit dem Contrapunct.

Endlich ist noch zu bemerken, dass die erste Note im Gefährten, — wenn deren Werth länger ist und sonst dadurch der Eintritt gewinnt, verkürzt werden kann. Ebenso kann eine Verlängerung einer kurzen Anfangsnote unter Umständen vorkommen.

Um alle die über die Bildung des Gefährten gegebenen Regeln schnell aufzufassen und anwenden zu lernen, gibt es keine bessere Uebung, als diese:

Von vorhandenen Musterfugen — aber nur von solchen — werden die Themata, natürlich ohne dabei vorher den Gefährten angesehen zu haben, beantwortet, dann mit dem Originale verglichen. Wir empfehlen dazu die Fugen in Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier, sowie dessen Orgel- und Gesangfugen. Nebenbei ist solches Studium der beste Lehrmeister zur Bildung eines Fugenthemas.

c) Der Gegensatz.

Wir haben oben schon erwähnt, dass der Gegensatz (der Contrapunkt) in der Begleitung des Themas, zunächst des Gefährten besteht. Folglich wird denselben stets diejenige Stimme ausführen, welche zuerst das Thema vortrug. (Ausnahmsweise wird wohl auch schon dem Thema ein Gegensatz beigegeben; eine so beginnende Fuge hat dann Aehnlichkeit mit der Doppelfuge.)

Nach unseren in den vorangegangenen Formen mehr oder weniger thematisch gehaltenen Uebungen kann uns das Erfinden eines Gegensatzes nicht schwer werden, und wir haben desshalb hier nur noch wenig hinzuzufügen.

Der Gegensatz muss in dem Character der Fuge gehalten sein, er muss das Thema heben, er muss sich in rhytmischer wie melodischer Hinsicht von demselben unterscheiden. Seine weitere Eigenschaften werden sich durch Betrachtungen der oben mitgetheilten Themata ergeben.

In Nr. 120 — so einfach der Gegensatz auftritt, wird doch der aufstrebende Gesang des Themas durch entgegengestellte Bindungen schön gehoben,

in Nr. 121 schmückt der Gegensatz das ruhige, aber rhythmich abgerundete Thema mit seinem genialen breiten und ruhigen Gesange,

in Nr. 123 wieder wetteifert der Contrapunct mit dem Thema: er möchte wieder so schön singen, als er es eben im Thema gethan, darum bleibt er seinem ersten Gesange so getreu,

in Nr. 124 stellt er siah dem markigen Thema durch eine weiche, fliessende Melodie gegenüber, und so entseht hier ein schöner Gegensatz im eigentlichen Sinne des Worts,

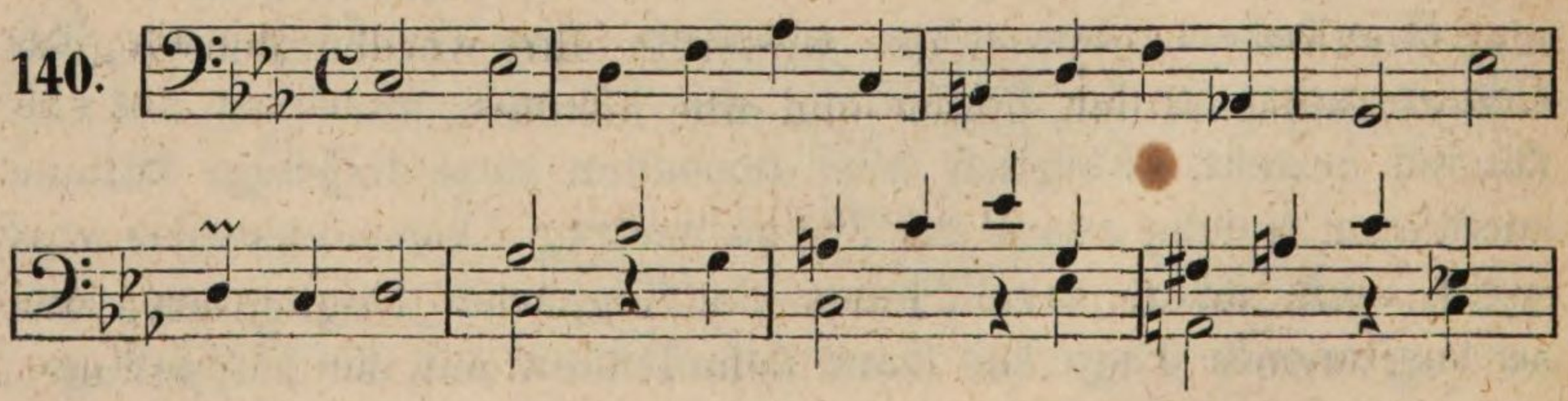
in Nr. 133 will er die herrliche Choralmelodie nicht verdunkeln, er singt desshalb nur in anderem Rhythmus weiter — —

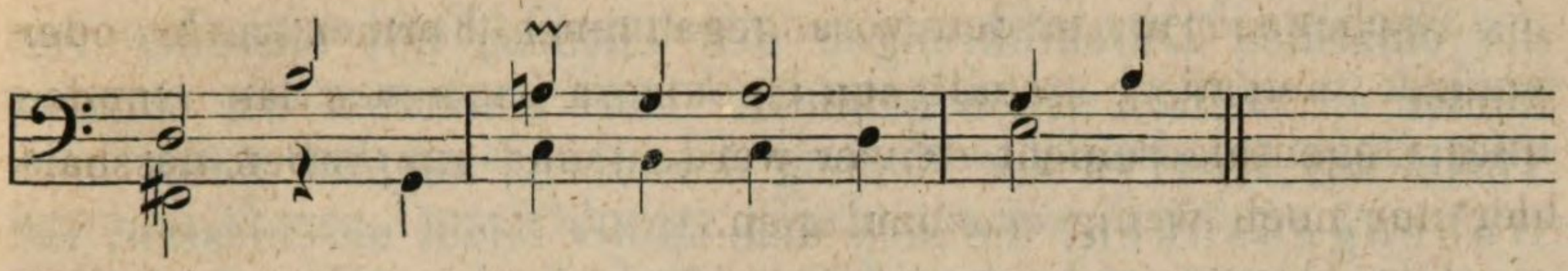
Dies Alles lernen wir wieder von ihm, dem Meister der Fuge! — Darum wollen wir ihm auch wieder seine so schön gesuugenen Gegensätze ablauschen! —

Wir haben den Gegensatz bisher nur hinsichtlich seines Inhalts und Charakters betrachtet. Es bleibt uns noch übrig, einige practische Winke zur Bildung desselben zu geben.

In den meisten Fällen wird sich der Gegensatz — ohne Unterbrechung — dem Thema eng anschliessen. In den mitgetheilten Beispielen ist dies immer der Fall. Zuweilen, wenn das Thema gewichtig und sehr bestimmt abschliesst, trennt er sich auch wohl von demselben, z. B.:

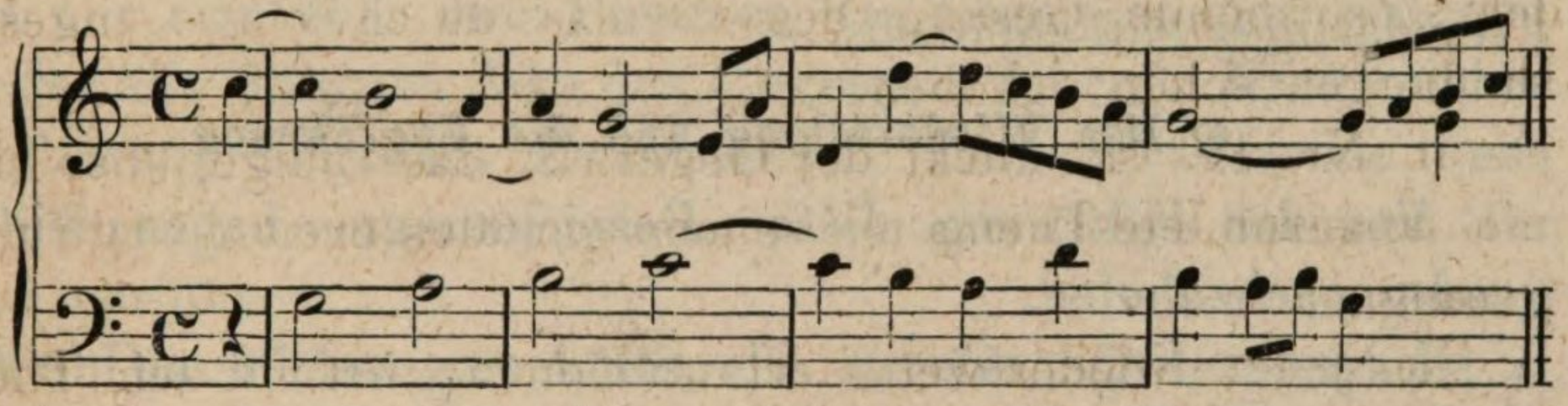
140.





Der Gegensatz hat auch noch die Aufgabe, die Tonart der Dominante gehörig festzustellen, wenn solches nicht schon durch den Gefährten selbst genügend bewirkt ist. Nr. 120 gibt den deutlichsten Beleg hierzu. Wie schwände sofort aller Glanz, wenn bei dem Gegensatze der Leitton umgangen würde, etwa:

141.



Ebenso muss der Gegensatz in vielen Fällen die Modulation zurück nach der Haupttonart bewirken, siehe z. B. Nr. 133.

Endlich, — um bei dem steten Wechsel in den Tonarten auf der Tonica und Dominante leicht entstehende, zu gewöhnliche harmonische Fortschreitungen zu vermeiden, hat der Gegensatz häufig der Harmonie eine ganz andere Wendnung zu geben, als erwartet wurde. Wir verweisen nur auf den letzten Tact in Nr. 140. Wie trivial wäre dort der Schluss mit einer vollkommenen Cadeuz in *g-moll,* statt der überraschenden und dem Charakter des Ganzen doch so angemessenen Trugcadenz!

Der zuerst eingeführte Gegensatz kann durch die ganze Fuge bei jedem Auftreten des Themas beibehalten, er kann ferner im Verlauf der Fuge nur zuweilen wieder benutzt werden, endlich braucht er gar nicht wiederzukehren, in welchem Falle ebensoviele neue Gegensätze erscheinen, als überhaupt das Thema auftritt.

Von selbst versteht es sich, dass in einer mehrstimmigen Fuge die Stimmen, welche, nachdem sie entweder mit dem Thema oder Gefährten begonnen und weiter geführt werden, den Gegensatz gemeinschaftlich bilden und übernehmen.

d) Der Zwischensatz.

In unseren früheren Formen haben wir Zwischensätze, — solche Sätze, welche einzelne Theile einer Composition (hier also

die einzelnen Durchführungen des Themas) mit einander verbinden — vielfach schon gebildet. Dort benutzten wir einzelne Theile des Motivs zur Bildung desselben, konnten dabei auch Nebengedanken, die sich dem Motiv leicht anschlossen, mit verwenden. Hier können wir Zwischensätze sowohl aus einzelnen Theilen des Themas wie des Contrapunctes, — ausserdem sind Nebengedanken wieder nicht ausgeschlossen — bilden. An Stoff kann es uns daher nicht fehlen. Ebenso gelten hier die dort mehrfach gegebenen weiteren Bestimmungen: die Zwischensätze sollen nicht von gleicher Länge sein, sollen nichts Fremdartiges enthalten etc. —

e) Der Wiederschlag und die Engführung.

Vor der Erklärung dieser Bezeichnungen haben wir Folgendes nachzuholen.

In jeder Fuge müssen alle Stimmen, welche an derselben überhaupt Theil nehmen, zuerst mit dem Thema der Reihe nach eingeführt werden. Dieses erste Auftreten sämmtlicher Stimmen bildet die erste Durchführung — die Exposition der Fuge. Thema und Antwort folgen in derselben abwechelnd nacheinander. So würde bei der ersten Durchführung in einer zweistimmigen Fuge auf das Thema — in der zweiten Stimme die Antwort, in einer dreistimmigen auf das Thema die Antwort und wieder das Thema, in einer vierstimmigen auf das Thema die Antwort, das Thema und wieder die Antwort (mit seltenen Ausnahmen) folgen. Beiläufig sei noch bemerkt, dass in einer drei- oder vierstimmigen Fuge nach dem Auftreten der ersten beiden Stimmen, also dem einmaligen Vorführen des Themas und der Antwort, um wieder in die Haupttonart zu gelangen, schon ein — meistentheils in vorübergehenden Modulationen gehaltener Zwischensatz nöthig wird.

Nach dieser ersten Durchführung, an welche sich ein Zwischensatz schliesst, folgen die weiteren Durchführungen des Themas: die Repercussionen, welche mehr oder weniger in Engführungen: Eintritte des Themas neben einer Stimme, welche ebenfalls mit dem Thema früher begonnen, dasselbe aber noch nicht zu Ende geführt hat, bestehen.

Ueber die Anlage der weiteren Durchführungen haben wir folgende practische Bemerkungen zu geben.

Die zweite Durchführung, welche also unmittelbar nach dem der Exposition folgenden Zwischensatze beginnt, bildet zur

ersten einen schönen Gegensatz, — sie wird zur Gegenexposition, wenn in derselben diejenige Stimme, welche zu Anfang den Führer vortrug, hier den Gefährten und umgekehrt erhält, oder wenn in dieser Durchführung überhaupt der Gefährte (statt des Führers beginnt. Auch kann der Einsatz der zweiten Stimme in dieser Durchführung schon früher, ehe die erste Stimme das Thema vollständig vorgetragen hat, oder auch später — nach einem kurzen Zwischensatze erfolgen.

Es ist nicht nöthig, dass sich an den nach der Exposition folgenden Durchführungen stets alle Stimmen betheiligen: oft bringt nur eine oder zwei Stimmen das Thema wieder, während eine oder alle Stimmen dazu den Gegensatz führen. Nach solcher Durchführung folgt ein Zwischensatz, dann wieder eine neue Durchführung, in welcher wieder alle, oder einige Stimmen das Thema vorführen.

Die Durchführungen können in der Grundtonart, sowie in andern, dann aber nur in den nächstverwandten Tonarten stehen, oder es werden dazu auch wohl andere Tonstufen der Haupttonart noch benutzt.

Dem Eintritt eines Themas möge, wenn es angeht, um dasselbe recht deutlich heraustreten zu lassen, eine Pause vorangehen. Ueberhaupt wird eine Stimme, welche längere Zeit pausirte, in der Fuge nie mit einem andern Gedanken, als mit dem Thema einsetzen.

Die Folge der Stimmen bei den Eintritten des Themas kann in den verschiedenen Durchführungen geändert werden.

Eine weitere Mannichfaltigkeit werden die Durchführungen erhalten, wenn das Thema nicht immer in derselben Gestalt erscheint: es kann einmal in der Vergrösserung, oder Verkleinerung, oder in der Gegenbewegung auftreten.

Endlich bringen die Engführungen — also die canonischen Führungen des Themas — in die Durchführungen die grösste Abwechslung und Steigerung. An denselben brauchen wieder nicht alle Stimmen zu gleicher Zeit Theil zu nehmen; es kann eine Engführung schon zwischen zwei Stimmen stattfinden, zu welcher dann wieder eine oder alle übrigen Stimmen contrapunctiren.

Die wirksamsten Engführungen sind diejenigen, welche aus der der Fuge eigenthümlichen strengen Art der Nachahmung auf der Quinte hervorgehen, nämlich die sich zwischen Führer

und Gefährten, oder Gefährten und Führer, oder auch zwischen Führer und Führer bilden lassen. — Ein Thema kann sich nun zu allen möglichen Engführungen eignen, dann wieder ergiebt ein anderes nur wenige, und wieder finden sich Themata, in welchen gar keine möglich ist. Im ersten Falle natürlich wird von denselben soviel wie möglich Gebrauch gemacht, jedoch in der Weise (was überhaupt für alle Engführungen gilt), dass die interessantesten der Steigerung wegen bis gegen den Schluss der Fuge aufgespart werden. (Die interessantesten Engführungen sind diejenigen, in welchen die Nachahmung sehr früh — im zweiten oder ersten Tacte schon beginnt.) Für den zweiten und dritten Fall: bei einem nur wenige oder gar keine Engführungen zulassenden Thema treten wieder zwei Fälle ein:

Entweder lässt sich die Nachahmung durch einen oder einige Tacte streng weiter führen; sodann, um das Thema überhaupt weiter führen zu können, muss sich die zuerst eingetretene Stimme Aenderungen gefallen lassen,

oder es ist durchaus keine Nachahmung möglich; sodann muss ein bloses Andeuten des Einsatzes, was immer möglich ist, an die Stelle der Engführung treten, oder auch, — will man überhaupt bei solchem Thema die Wirkung der Engführung haben, — versucht man die Nachahmung auf anderen Tonstufen, verkürzt und verlängert, überhaupt ändert man dazu noch einzelne Notenwerthe.

Die eben über die Engführungen gemachten Bemerkungen können nns leicht bestimmen, bei der Erfindung des Themas gleich Rücksicht auf recht künstliche Führung desselben zu nehmen! An mehreren Orten unseres Buches haben wir uns jedoch über Alles, was einer frischen, freien Erfindung entgegen läuft, ausgesprochen, und so werden wir auch hier nicht blos trockene, wenn auch noch so künstliche Engführungen statt einer mit einem lebendigen, ausdrucksvollen Thema beginnenden und in ungezwungenen Schritten dahinfliessenden Fuge schaffen wollen.

Ein Studium unseres Meisters wird uns auch in dieser Hinsicht die Augen öffnen: er hat uns Fugen hinterlassen, in welchen die künstlichsten Engführungen fast nicht zu zählen sind, — wieder Fugen, in welchen nur wenige sich vorfinden, noch andere, in denen auch nicht eine einzige zu finden ist, z. B. in der unter Nr. 120 mitgetheilten. Dafür hat er denn in solchen Fugen, um doch die Stimmen mit einander wetteifern zu lassen, also die

Engführungen zu ersetzen, die Nebenmotive in herrlicher thematischer Weise fortgeführt.

f) Der Schluss.

Derselbe kann vermittelst einer mehr oder weniger erweiterten Cadenz, oder auch durch einen Orgelpunct, — entweder auf der Dominante oder Tonica, oder auch auf beiden Stufen nacheinander herbeigeführt werden. In allen diesen Fällen kann das Thema — einfach, dann aber deutlich hervortretend, — oder in den wirksamsten Engführungen, — oder statt des ganzen Themas Motive aus demselben oder aus einem vielfach verwandten Contrapuncte erscheinen, — oder die Fuge kann mit einem freien Schlusse enden.

Nach unserer Betrachtung der einzelnen Theile der Fuge möchten wir jetzt wohl im Stande sein, uns ein Bild derselben, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen entwerfen zu können. Bei den mancherlei Ausnahmen jedoch, welche fast jede Regel haben kann, sind wir zum Entwurf oder zum Improvisiren einer Fuge noch nicht vollkommen vorbereitet, und wir würden, wollten wir jetzt ohne Weiteres an die Arbeit gehen, an mancher Klippe scheitern.

Die Fuge ist eine von jenen biegsamen Formen, in welcher die grössten Freiheiten neben der strengsten Handhabung eines Gedankens existiren können; diese Freiheiten aber zu erringen, müssen wir uns für den Augenblick Beschränkungen auferlegen. Um so sicherer und schneller werden wir dann zum Ziele kommen. Und haben wir mit diesen Beschränkungen nur einen Fugensatz erst zu Ende geführt, haben wir dadurch diese köstliche, so höchst dankbare Form erst einmal nur durchwandert, so wird uns die volle Ueberzeugung, dass wir, um den überaus reichen Stoff, welchen uns diese Form darbietet, bewältigen zu lernen, für den ersten Anfang mit kleineren Gestaltungen vorlieb nehmen müssen.

Zu solcher ersten Fugenarbeit geben wir in Folgendem eine weitere Anleitung.

1) Das Thema soll nicht allzulang, soll sich in nicht zu weiten Intervallen bewegen, — die stufenweise Folge derselben ist am leichtesten zu bearbeiten, — und, um die Gegen-

und Zwischensätze aus einzelnen Theilen des Themas bilden zu können, soll dasselbe in rhythmischer Hinsicht mannichfaltig gestaltet sein.

2) Die Zwischensätze werden wir, dem Thema und unserer jetzigen kleinen Anlage überhaupt entsprechend, ebenfalls nicht allzulang bilden.

3) Wir wählen den vierstimmigen Satz. Leichter noch würde uns der zweistimmige Entwurf einer Fuge werden, allein im vierstimmigen Satze werden wir das Interessante der Form leichter erkennen, ausserdem sind wir durch unsere Vorstudien zu demselben genügend vorbereitet.

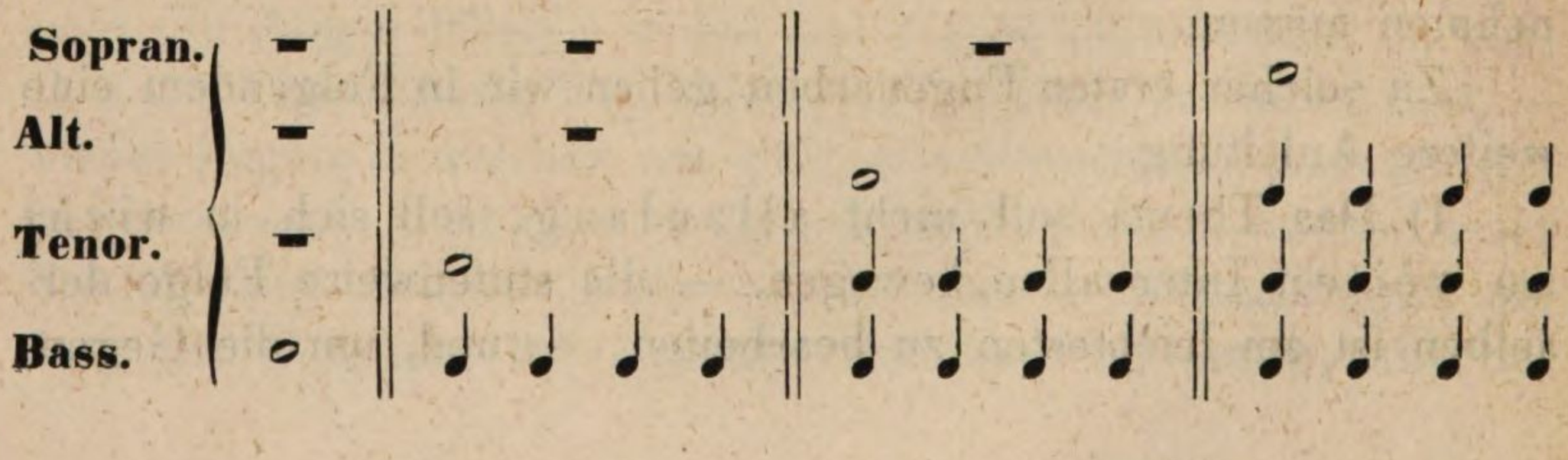
4) Unsere Fuge soll nur drei Durchführungen enthalten, jedoch vollständige, d. h. jede Stimme soll in jeder Durchführung mit dem Thema auftreten.

5) Die Durchführungen sollen sämmtlich in der Grundtonart stehen. Grosse Vorsicht ist nämlich hinsichtlich der Modulation in der Fuge erforderlich, um, wie das Sprüchwort sagt, nicht gleich in das *fis* bei unsern ersten Versuchen zu gerathen. Die nöthige Abwechslung in der Modulation, — denn nach unserer Disposition würden sich in unserer ganzen Fuge nur zwei Tonarten: die Grundtonart und die auf der Dominante vorfinden, — werden wir durch die Zwischensätze bewirken müssen.

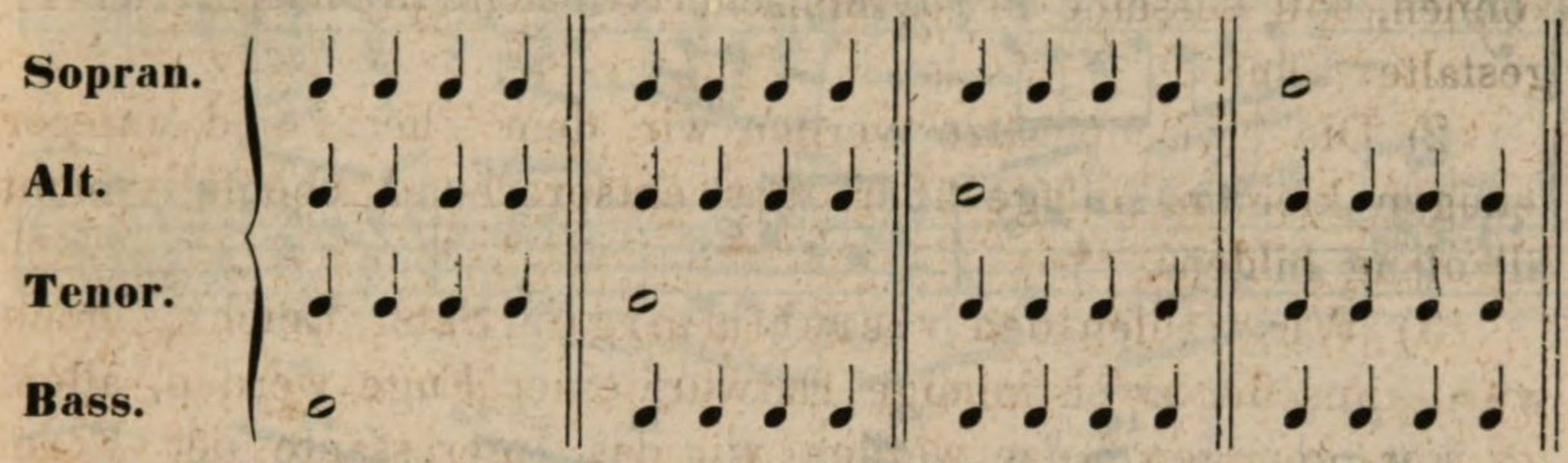
6) In allen Durchführungen wollen wir, was uns die ersten Versuche besonders noch erleichtern wird, dieselbe Stimmordnung beibehalten. Monotonie kann hierdurch nicht entstehen, indem die contrapunctirenden Stimmen zu den Hauptstimmen immer in anderer Weise treten. Ein Beispiel wird dies klar machen:

Wäre die Stimmordnung etwa folgende: *Bass*, *Tenor*, *Alt*, *Sopran*, so würde die erste Durchführung sich folgendermassen gestalten:

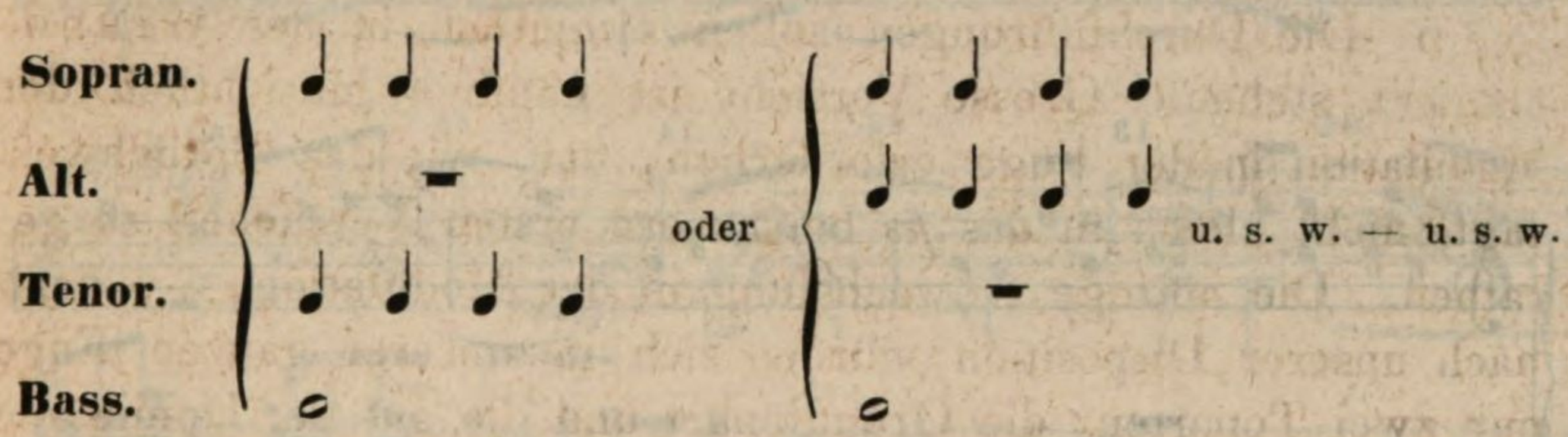
(Die ganzen Noten deuten das Thema, die Viertel den Contrapunct an).



Dagegen die zweite Durchführung so:



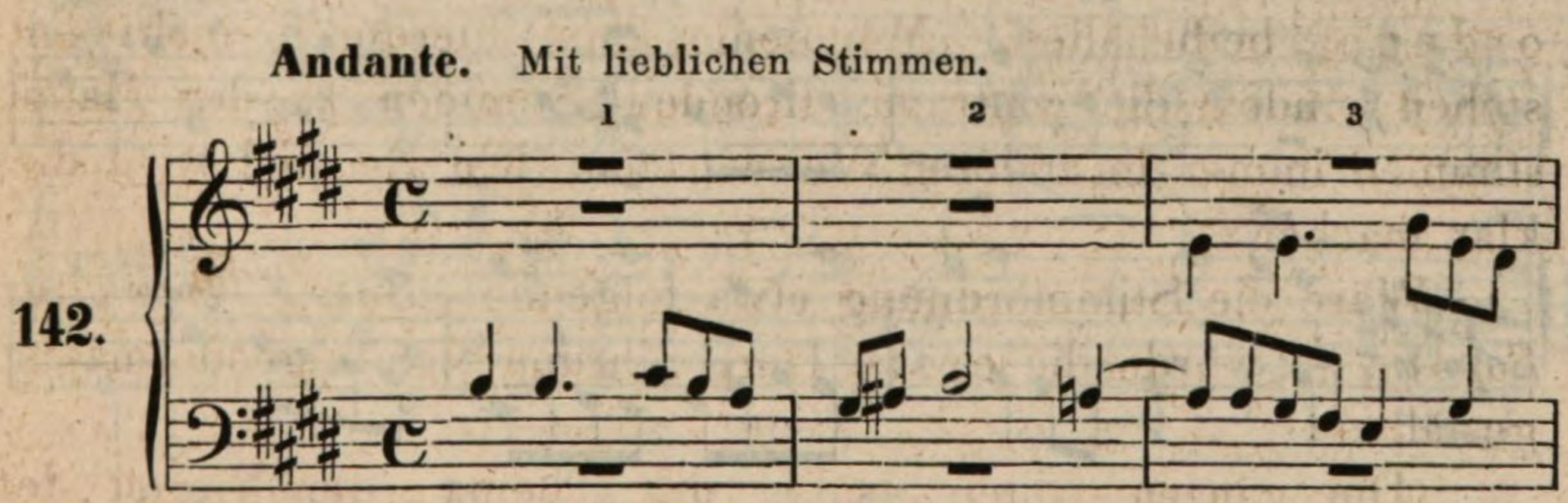
In beiden Durchführungen aber könnte durch das Pausiren dieser oder jener Stimme noch mehr Abwechslung bewirkt werden; wir benutzen zu solcher Gestaltung nur den ersten Abschnitt der zweiten Durchführung:

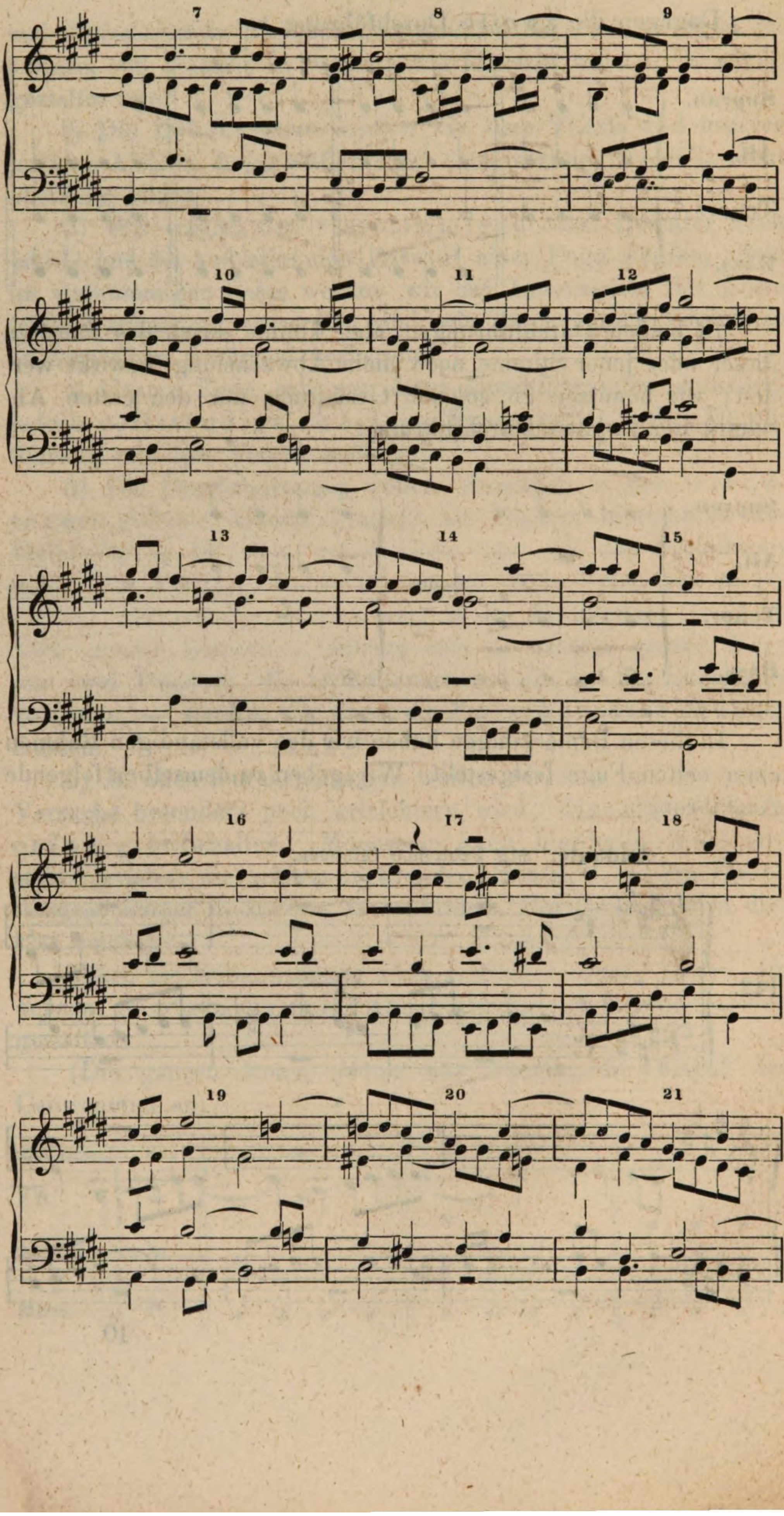


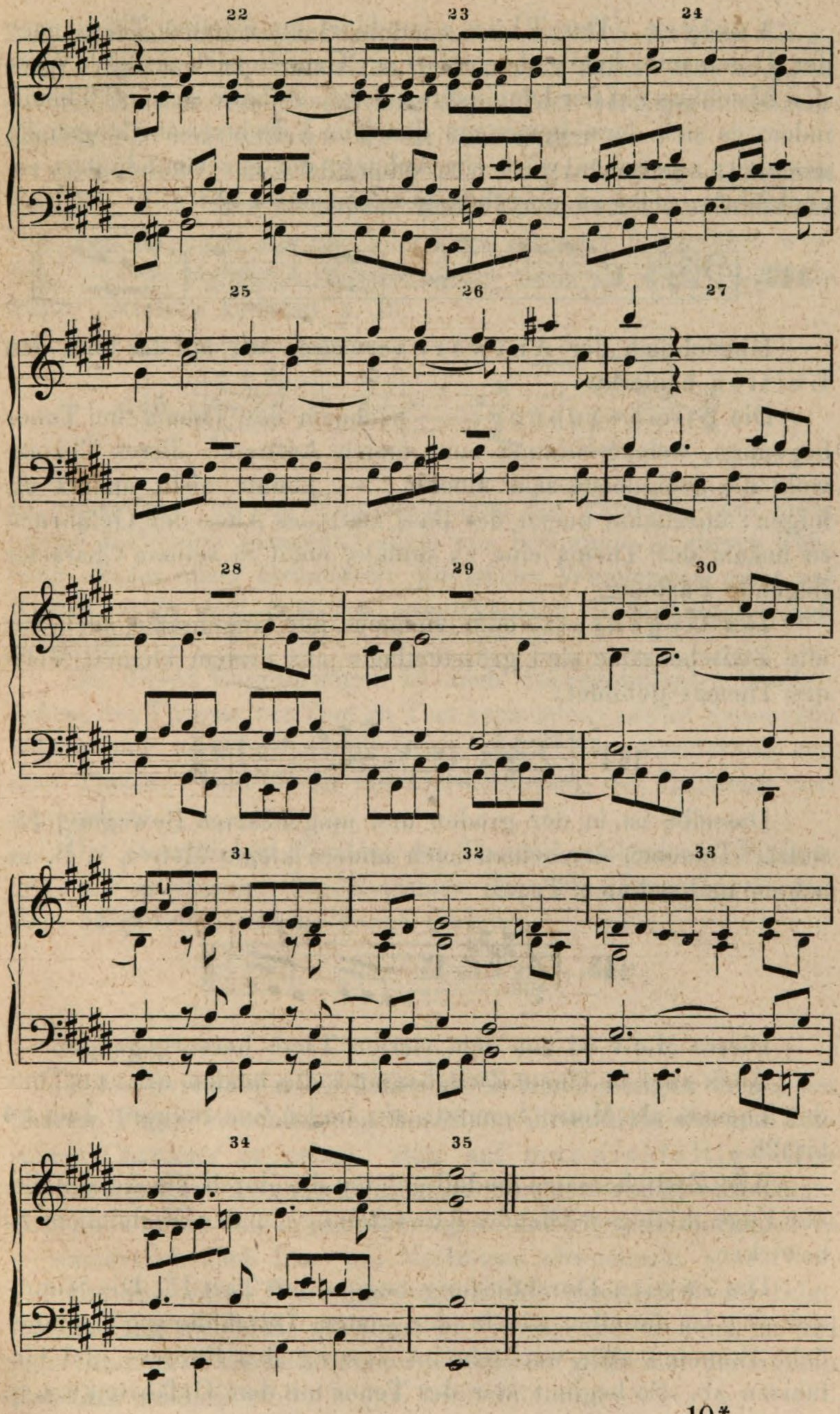
In diesen Bemerkungen haben wir den vollständigen Rahmen einer ersten Fuge festgestellt. Wir geben zu demselben folgende Ausführung:

Andante. Mit lieblichen Stimmen.

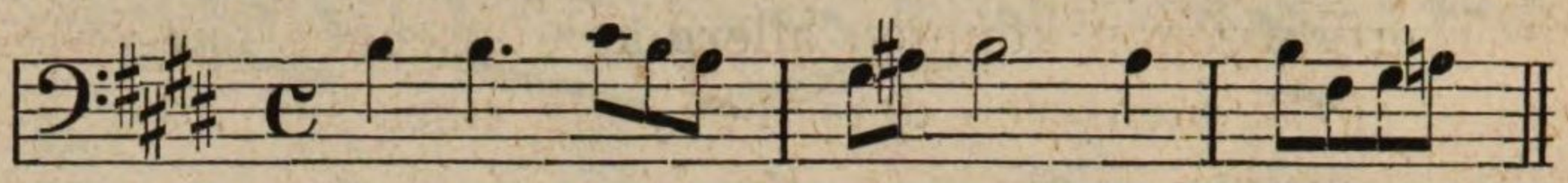
142.




7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21


22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35

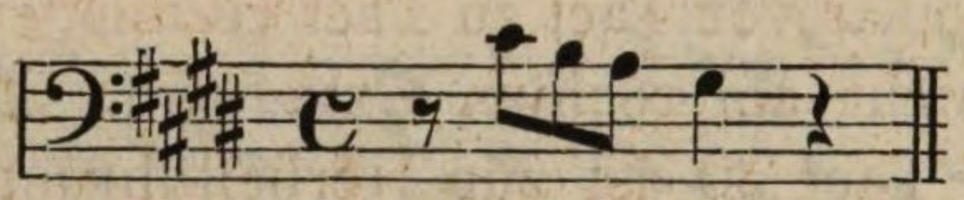
Analyse. Das Thema moduliert im zweiten Tacte nach der Dominante, kehrt aber sofort zur Grundtonart zurück. Wäre der Abschluss auf der Dominante erfolgt, so hätte sich das Thema, indem es sich dann immer um den Ton *h* drehte, sehr langweilig gestaltet; ausserdem wäre ein Anhang, der zur Grundtonart zurückführte, nicht zu umgehen gewesen, etwa so:

143. 

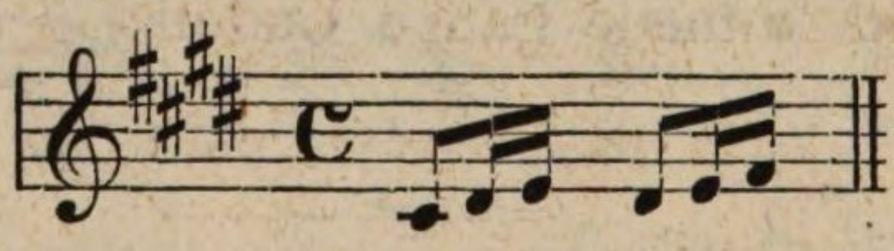
Hinsichtlich der Antwort verweisen wir auf das über den Leitton bemerkte.

Die Stimmordnung, — nachdem das Thema im Tenor begonnen, welche Stimme zum ersten Auftreten dieses Themas wohl die geeignetste sein möchte, — konnte nicht anders erfolgen: übernahm zuerst der Bass statt des Altes den Gefährten, so bekam das Thema eine zu dunkle, nicht in seinem Character liegende Färbung.

Der Gegensatz, oder vielmehr alle Gegensätze, auch fast alle Zwischensätze sind grösstentheils aus diesem kleinen Motiv des Themas gebildet:

144. 

Dasselbe ist in der graden und umgekehrten Bewegung benutzt. Daneben erscheinen noch andere kleine Motive, z. B. im achten und zehnten Tacte:

145. 

Dieses Motiv ist aus dem vierten Tacte hervorgegangen.

Auch sind in einem Zwischensatze die beiden ersten Töne des Themas als Motiv benutzt: sie liegen im Sopran, Tact 24 bis 26.

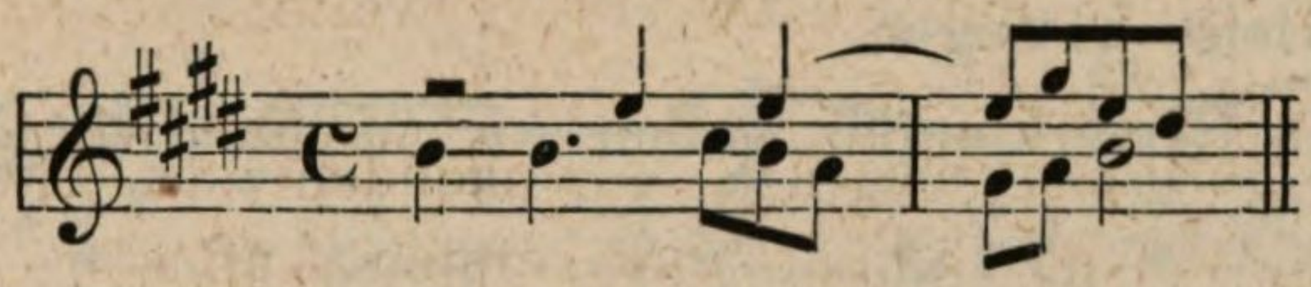
Alle Zwischensätze moduliren, um die durch die Anlage dieser Fuge nöthig werdende Abwechslung in der Modulation zu bewirken.

Die zweite Durchführung beginnt mit Tact 15. Die Stimmordnung ist dieselbe, wie in der ersten Durchführung: sämmtliche Stimmen aber wechseln im Vortrag des Führers und Gefährten ab. So beginnt hier der Tenor mit dem Gefährten u. s. w.

In dieser Durchführung findet sich zugleich die erste Engführung: der Alt setzt einen halben Tact früher ein; dagegen ist der Einsatz des Basses um einen Tact verzögert. Dieser Einsatz über der Sequens ist interessant.

Die letzte Durchführung mit Engführungen beginnt Tact 27. Das Thema erleidet hierbei mancherlei Aenderungen. Die Engführungen konnten allerdings strenger fortgeführt werden, — (von mehreren derselben, die noch um zwei Tacttheile früher einsetzen konnten, z. B.

146.



ist, — ebenso von den Umgestaltungen des Themas — gar nicht einmal Gebrauch gemacht,) allein uns bestimmte zu dieser Führung wieder unser Grundsatz: künstliche Wendungen nicht auf Kosten einer sich natürlich entwickelnden Gedankenfolge aufzusuchen.

Bei diesen Engführungen ist auch das regelmässige Wiederkehren des Themas von Tact zu Tact vermieden: solche Symmetrie würde hier nicht am rechten Orte sein. Die Aenderung mit dem Thema, Tact 30 ist zur Herbeiführung des Schlusses vorgenommen.

Die sämmtlichen Einsätze des Themas erfolgen auf Bindungen, mit Ausnahme des Einsatzes Tact 28 (Trugschluss) und Tact 34 (unvollkommene ganze Cadenz).

Bei den sowohl schriftlichen als freien Uebungen möge, um unseren Fugen verschiedenen Ausdruck, ihnen nicht ein und denselben Character zu geben, stets auf mannichfaltige Gestaltung der Themata gesehen werden: ruhig, still dahinziehende Motive mögen mit lebendigern und rhythmisch reicheren, — namentlich auch Dur- mit Mollsätzen abwechseln.

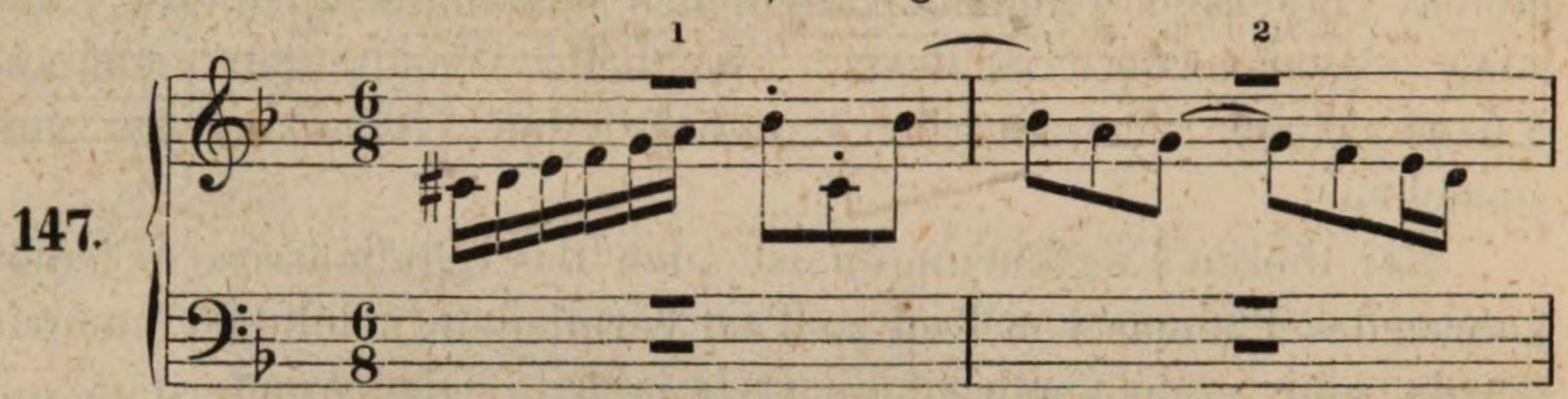
Bei den freien Uebungen wollen wir hinsichtlich der Stimmenordnung etc. nicht zu ängstlich verfahren; es kann da mal eine Stimme in die andere übergehen, also z. B. mal der Sopran zum Alt werden.

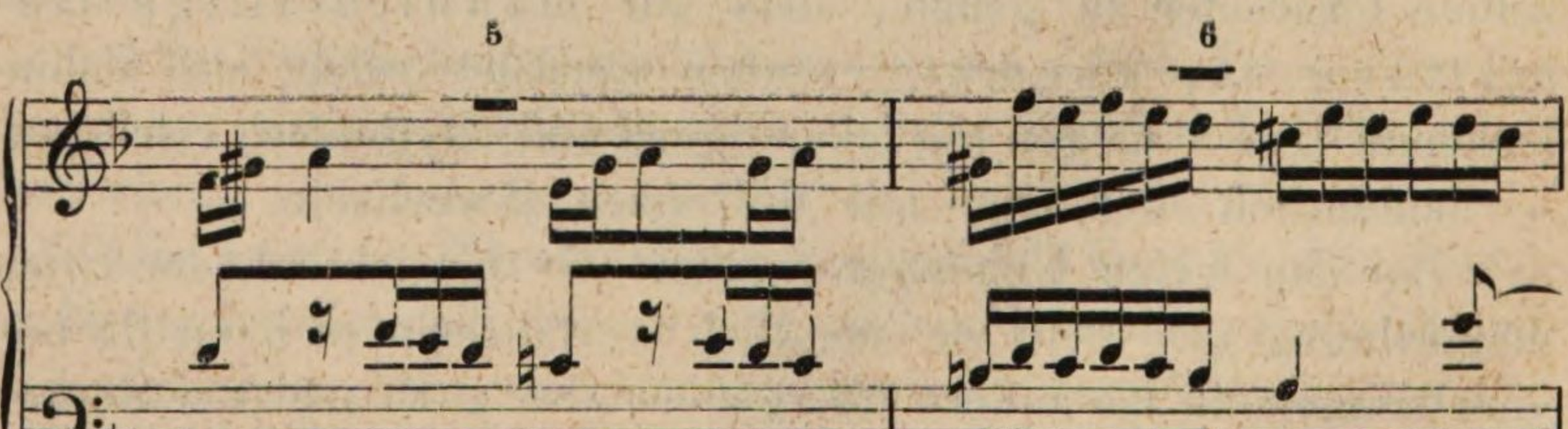
Benutzen wir übrigens alle Kunstmittel, die wir bisher in Bezug auf thematische Arbeit kennen lernten, richten wir unsere Aufmerksamkeit auch auf Nebenstimmen und Nebenmotive — (oft sind solche im ersten Keim ganz unscheinbar, dennoch können unsere Sätze durch gehörige Benutzung derselben grössere Bedeutung erhalten), — so kann es nicht ausbleiben, dass jede neue Fuge auch wirklich neu erscheint, d. h. dass dieselbe Eigenthümliches und Anziehendes in dieser oder jener Hinsicht bringt, dass sich also unsere Fugensätze nicht in ein und demselben Gleise bewegen.

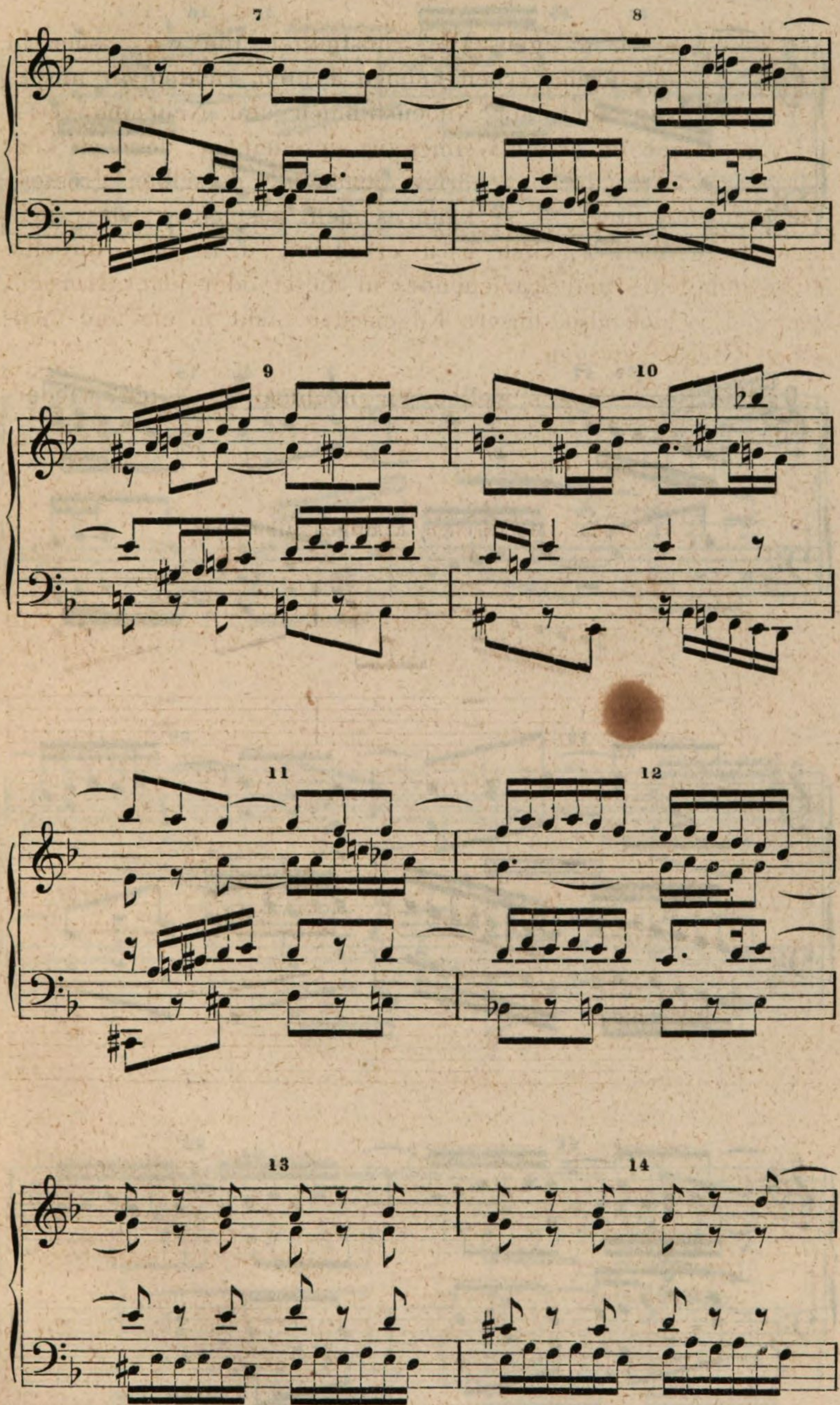
Diese Bemerkungen wollen wir nochmal in Noten wiedergeben:

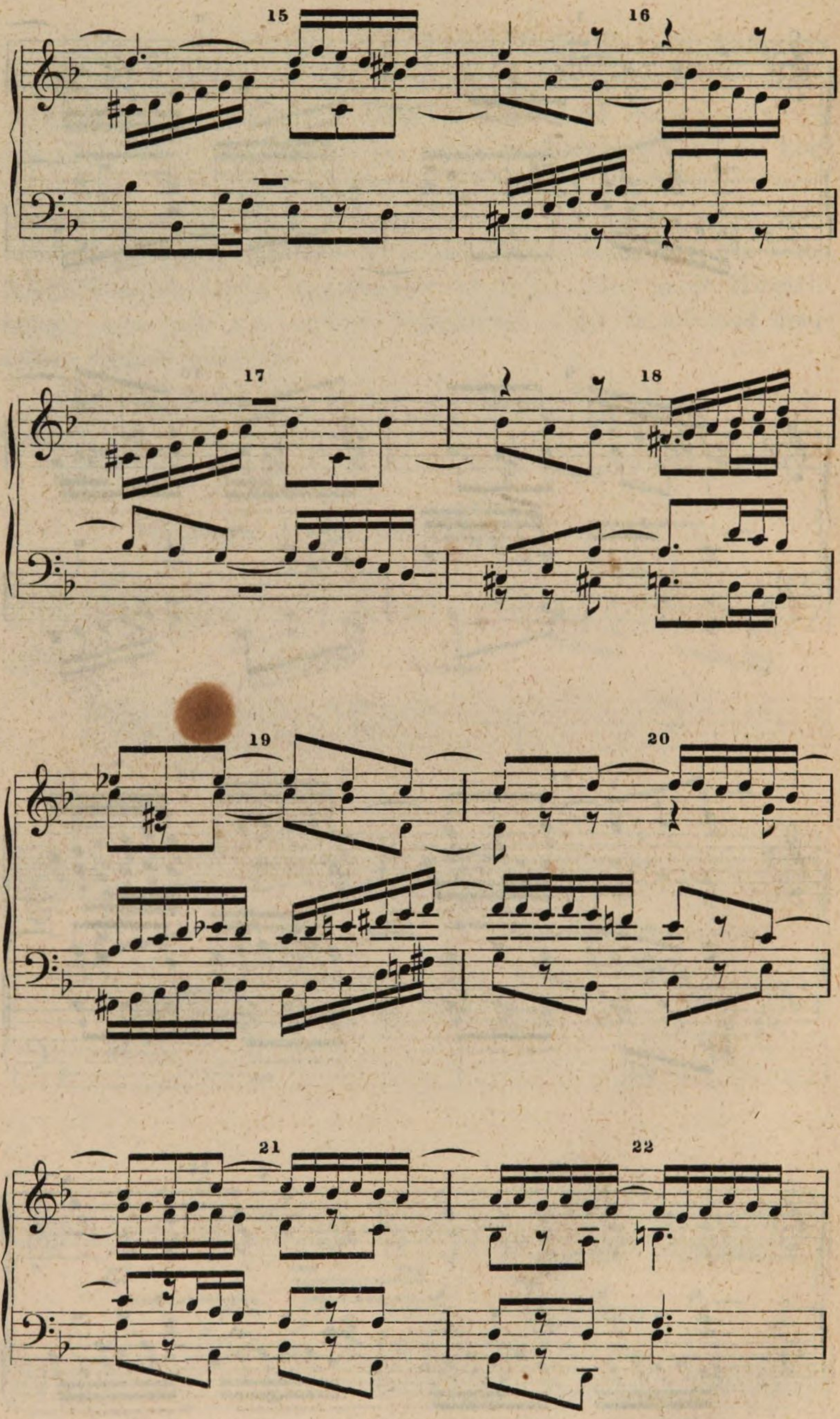
147.

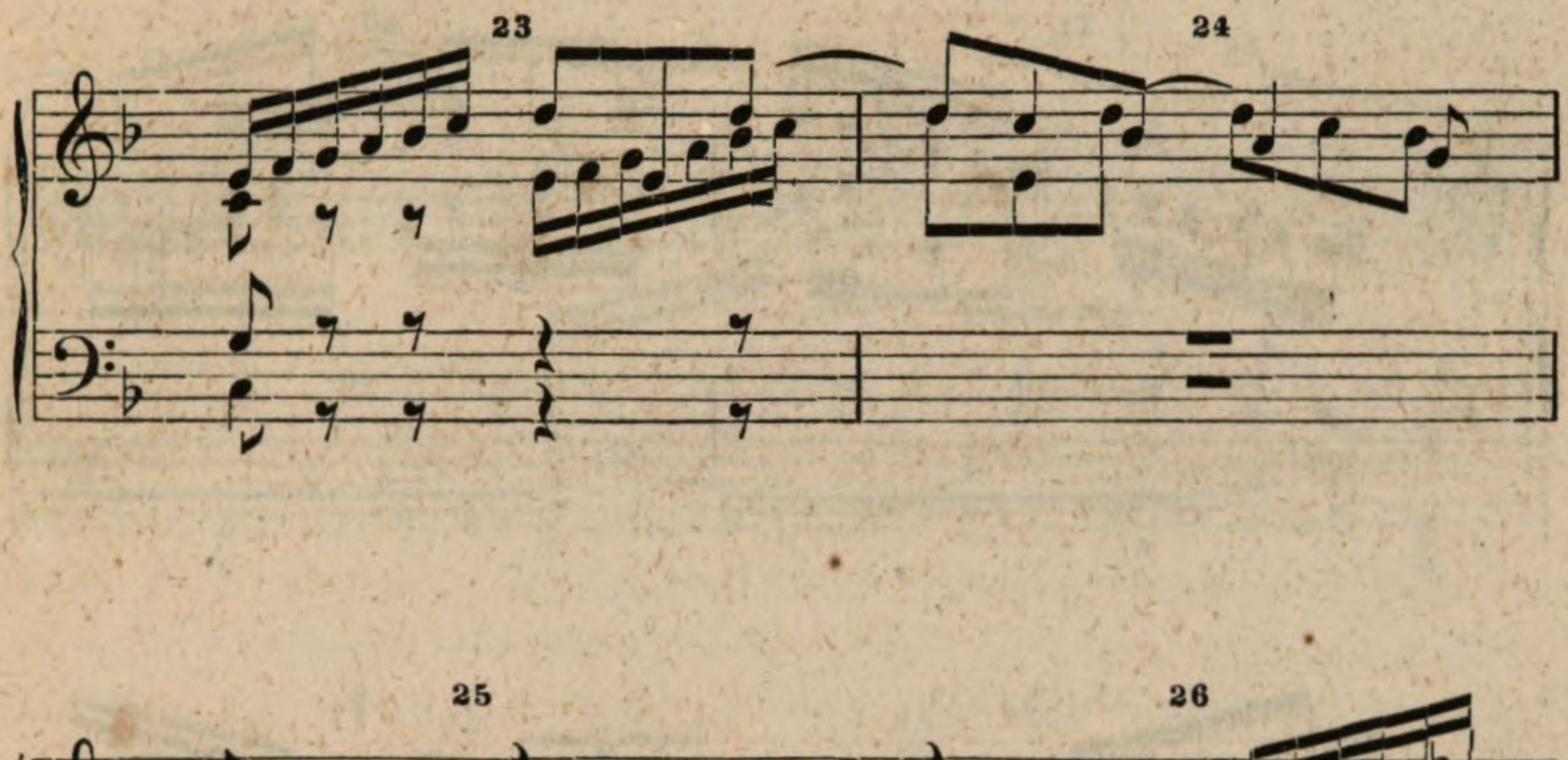
Con moto. Mit frischen, kräftigen Stimmen.

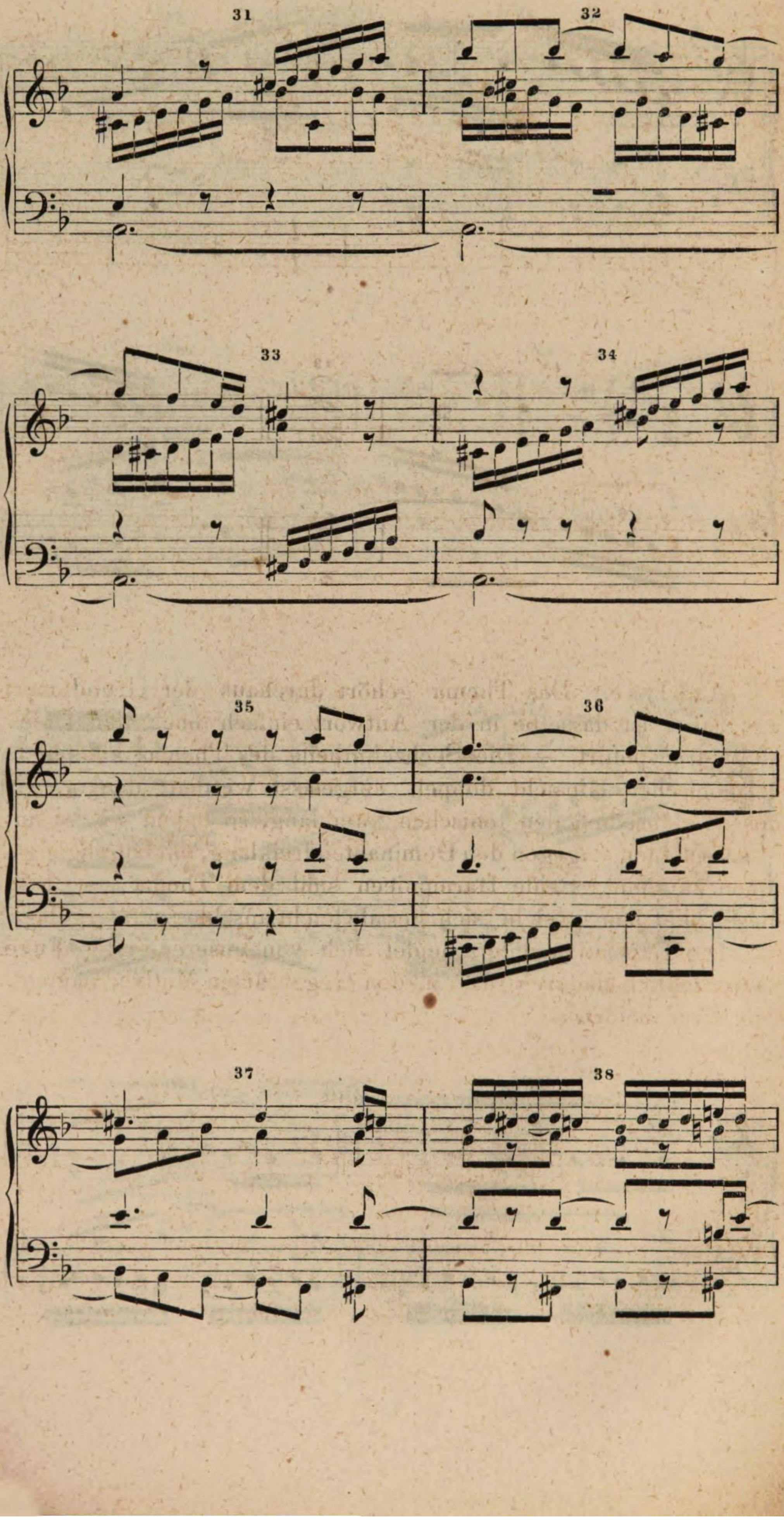


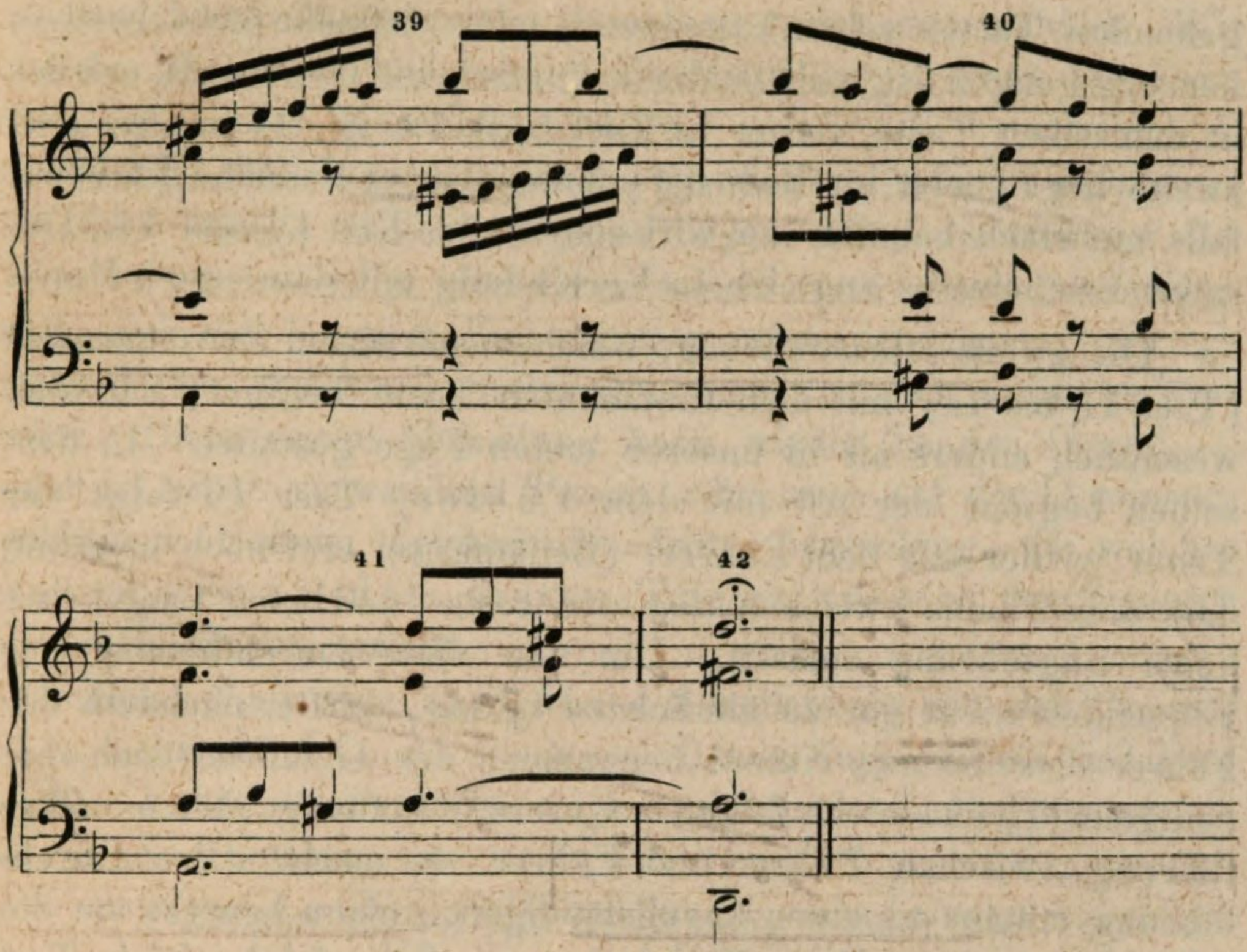



7
8
9
10
11
12
13
14


15
16
17
18
19
20
21
22


23
24
25
26
27
28
29
30


31
32
33
34
35
36
37
38



Analyse. Das Thema gehört durchaus der Grundtonart an; daher ist dasselbe in der Antwort einfach nach der Dominante transponirt. — Die Sechzehntheile des Themas können in harmonischer Hinsicht doppelt aufgefasst werden: denken wir uns zu denselben den tonischen Dreiklang, so haben wir es mit Wechseltönen, dagegen den Dominantendreiklang, mit Durchgangstönen zu thun. Beide Harmonieen sind dem Thema, — bald diese, bald jene, welche sich gerade leicht anschloss, untergelegt.

Die Exposition unterscheidet sich von unserer ersten Fuge hauptsächlich dadurch, dass in den Gegensätzen Motive, namentlich diese beiden

und

148.

auftreten, welche im Verlauf der Fuge in den Gegen- und Zwirchensätzen öfters wiederkehren. Das erste der beiden Motive tritt zuerst im sechsten Tacte, nachdem es in den vorher-

gehenden Tacten schon angedeutet, oder vielmehr aus denselben hervorgegangen ist, vollständig auf, erscheint dann z. B. wieder in demselben Tacte, ferner in Tact 8, 9, 12, 13, 14 u. s. w. Das zweite liegt zuerst im Bass im neunten Tacte; dasselbe ist ebenfalls mehrfach benutzt, am wirksamsten in Tact 13 und 14. Daselbst erscheint es zugleich in Verbindung mit dem ersten Motiv.

Die zweite Durchführung, welche nach einem Zwischensatze (Tact 11 bis 14) mit dem fünfzehnten Tacte beginnt, hat sich wesentlich anders als in unserer ersten Fuge gestaltet. In derselben beginnt der Alt mit dem Führer, Tact 16 folgt der Tenor wieder mit dem Führer. (Beiläufig sei erst noch erwähnt, dass dies Thema zwischen *dux* und *comes* und auch umgekehrt keine Engführung zulässt). Um nun diese Durchführung der Exposition nicht gar zu ähnlich zu bilden, durfte, nachdem der Führer dieselbe nun einmal begonnen, der Gefährte nach beendigtem Thema nicht folgen. Unsere Gestaltung aber — Engführung zwischen Führer und Führer — macht diese Durchführung erstens zu einer unvollständigen, sodann bewirkt sie die folgenden nothwendigen Modulationen. So erfolgt gleich Tact 18 und 19 eine andere Engführung in *g moll*, von da wendet sich der Satz nach der Paralleltonart, bringt hier dieselbe Engführung jedoch in anderer Weise, das Thema erscheint ferner Tact 25, 26 auf andern Tonstufen, Tact 27 auch in der Verkehrung, während die Modulation von der Paralleltonart durch *B dur* und *c moll* sich nach der Dominante wendet. Hier Tact 31 erscheinen dieselben Engführungen. Zuletzt Tact 36 tritt das Thema in der Grundtonart und Tact 39 aut der Dominante nochmal vollständig auf und führt zum Schluss.

Diese Fuge, obwohl wieder in kleiner Form gehalten, hat sich also durch die eine nur mögliche Art der Engführung zu einer ganz andern als die erste gestaltet. Und so bedingt jedes neue Thema andere Wendungen und Bildungen, wenn sonst es seinem Character gemäss behandelt wird.

Vor der Erweiterung dieser kleinen Form — (sie ist aber nach vollkommen erlangter Fertigkeit in derselben durch eine grössere Anzahl von Durchführungen, durch die Wahl eines etwas längern Themas, durch längere Zwischensätze, durch ausgedehnteren Schluss u. s. w., wie das Alles an Mustern zu studiren ist, zu erweitern) — möge die Uebung in einer noch

andern, höchst interessanten Form erst fortgesetzt werden. Wir meinen jene Form, in welcher die Fuge durch einen längern Zwischensatz unterbrochen wird.

In derselben beginnt ein rhythmisch einfach gehaltenes Thema. Einige Durchführungen folgen. Sodann schliesst der Satz — am besten in der Grundtonart. An diese Abtheilung reiht sich ein längerer Zwischensatz mit einem neuen bewegtern Motiv, welches in freien Nachahmungen weiter geführt wird. Diese zweite Abtheilung kann wieder in der Grund, — oder in einer verwandten Tonart, oder auch auf der Dominante schliessen. Sodann beginnt die dritte Abtheilung, in welcher das Motiv mit dem ersten Thema vereint durch einige Durchführungen auftritt.

Diese Form hat die grösste Aehnlichkeit mit der Doppelfuge, zu welcher, sowie zu der einfachen Fuge mit ein und demselben durch alle Durchführungen beibehaltenen Gegensatze, sie die beste Vorübung ist.

Wir können hierbei die Hindeutung wieder nicht unterlassen: vor Beginn der Arbeit möge ja nicht erst ängstlich Thema und Motiv zusammengesucht und zusammengepasst werden. Das Motiv zur zweiten Abtheilung wird sich nach der vollendeten ersten Abtheilung gewiss stets leicht einstellen. Ueberhaupt macht die Erfindung von Gegensätzen in der Regel keine Schwierigkeiten, sie kommen gleichsam von selbst. — Das Thema natürlich verlangt in der ersten und dritten Abtheilung eine strenge Durchführung: es ist die Basis, auf welcher unser ganzer Satz ruht; dagegen wird dasselbe in der dritten Abtheilung von dem Motiv nur umspielt, das Motiv schliesst sich dem Thema in nur ganz lockerer Weise an, und wenn nur der Rhythmus desselben beibehalten würde, so wäre die Aufgabe schon gelös't. — Dass natürlich bei solcher Verbindung auch allerhand contrapunctische Künste, namentlich canonische Führungen, in Anwendung gebracht werden können, versteht sich von selbst. Die herrlichsten Beispiele liefert hierzu auch wieder unser erhabener Meister. Doch von diesen Combinationen müssen wir jetzt abstehen. Wir wollen uns zunächst in der Form bewegen lernen und zwar in der Weise, dass sich unsere Phantasie möglichst bethätigen kann, — das wird sie, wenn wir ihr Alles unnöthig Hemmende aus dem Wege räumen.

Wir halten zum bessern Verständniss des eben Gesagten für nöthig, ein Beispiel hierüber zu geben:

Moderato. { Man. I und II stark, ohne Mixturen.
Man. III sanft.
Ped. stark.

149.

I

Ped.

ritardando. *in tempo.*

III I

Animato. Dazu alle Mixturen.

II I II I II

I II I

III

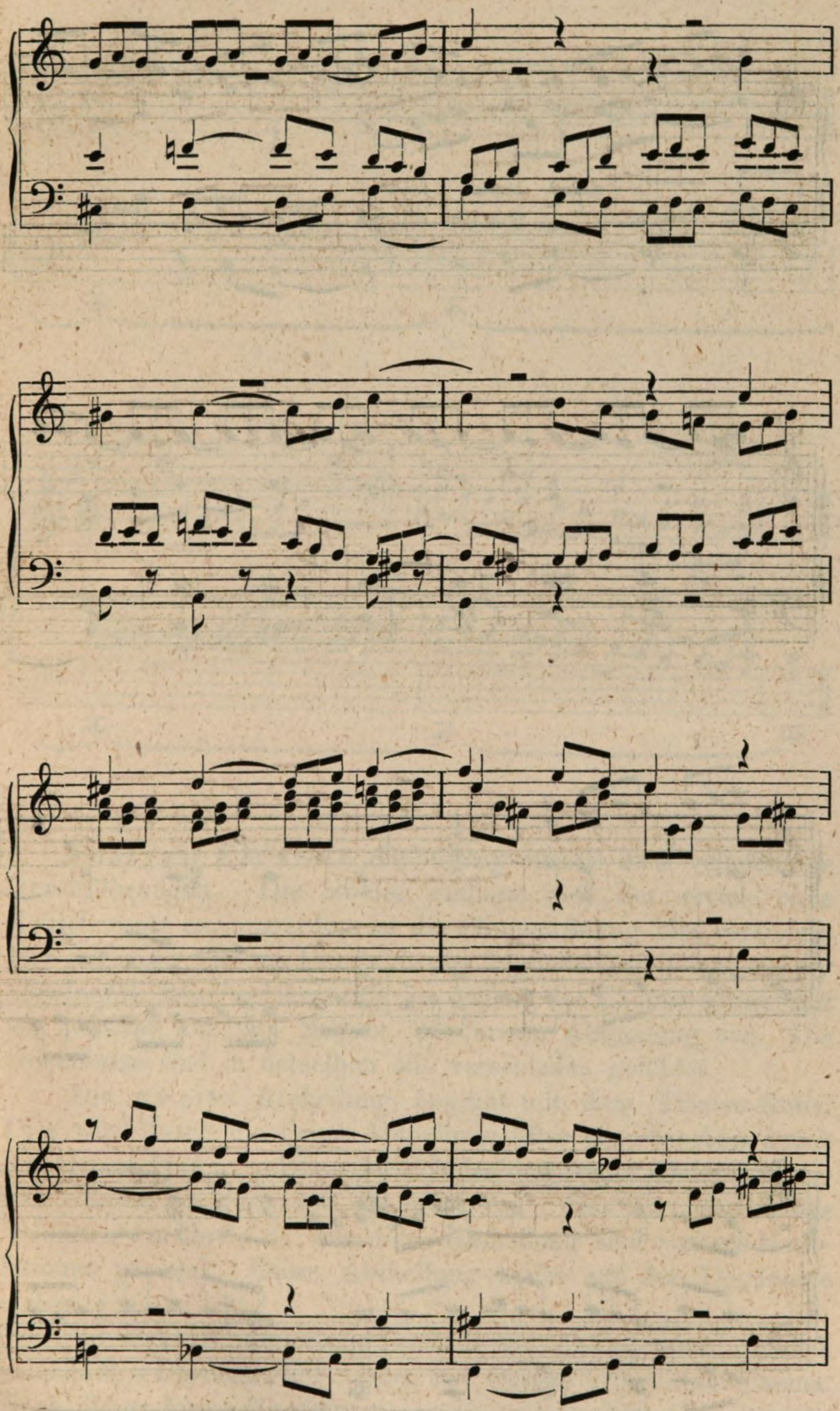
II

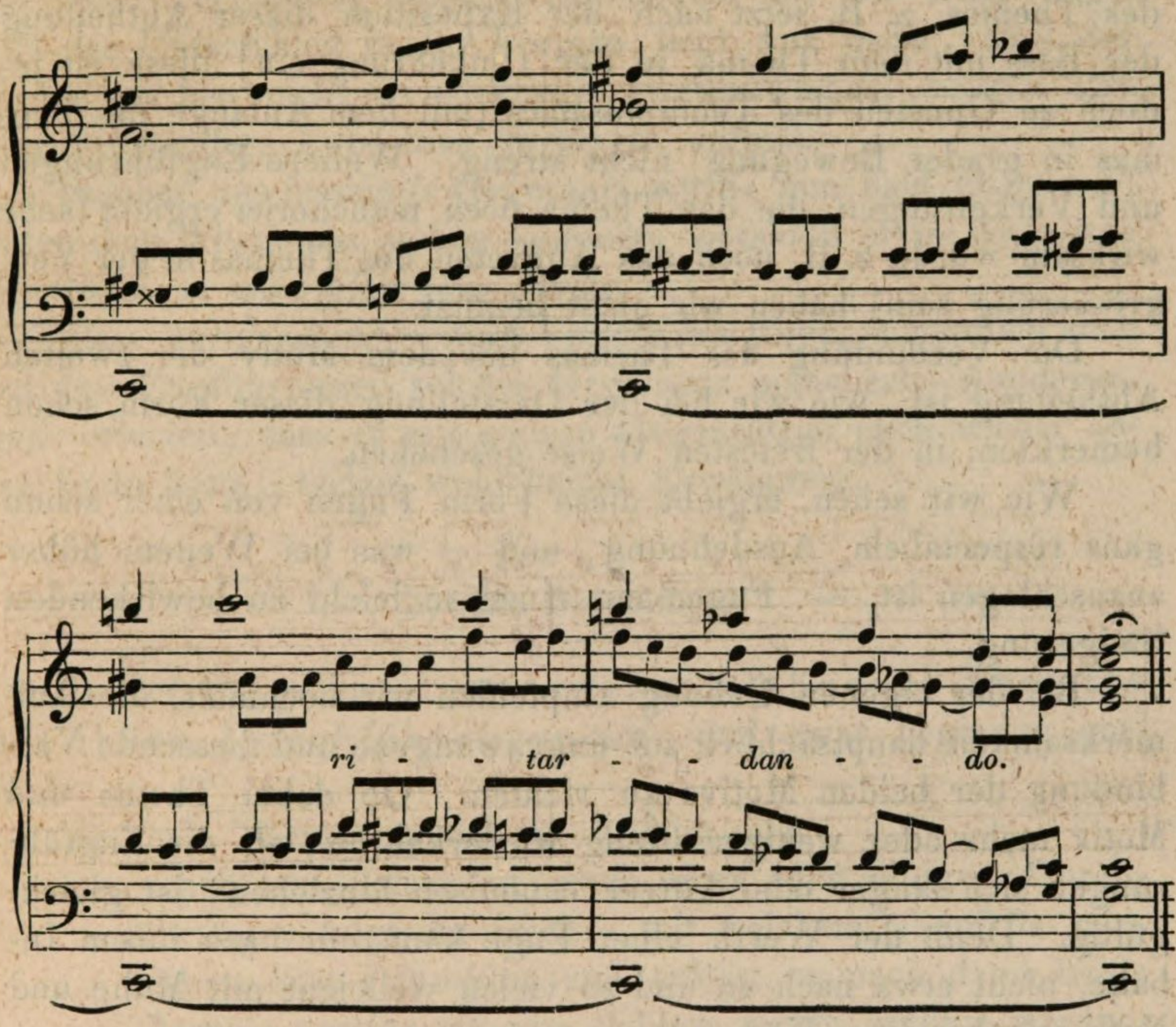
I

Ped.

I

Ped.





Analyse. Dle erste Abtheilung enthält zwei vollständige Durchführungen. Die zweite schliesst sich der ersten ohne Zwischensatz an, ausserdem ist die Stimmordnung hier verändert. Der nach der zweiten Durchführung folgende Orgelpunct auf der Dominante, über welchem nur der Anfang des Themas fortgeführt ist, bereitet auf den Schluss der ersten Abtheilung vor. Die Gegensätze sind in derselben alle verschieden gebildet.

Die zweite Abtheilung beginnt mit dem Triolen-Motiv. Dies wird durch die ganze Abtheilung öfter unterbrochen durch ein kleines Motiv, welches der Schluss der ersten Abtheilung ergab. Sonst ist nur noch zu bemerken, dass hier entferntere Tonarten berührt sind: für diese Abtheilung sind weitere Modulationen passend. Diese Abtheilung bleibt auf der Dominante stehen.

Die dritte Abtheilung enthält zu Anfang eine ziemlich vollständige Durchführung: Bass, Alt, Sopran bringen das Thema. Nach dieser folgen Engführungen und anderweitige Gestaltungen

des Themas, z. B. setzt nach der Exposition dieser Abtheilung der Bass mit dem Thema in der Umkehrung ein; diese ist jedoch zu Gunsten des Tenoreinsatzes (mit dem Anfange des Themas in grader Bewegung) nicht streng. Weitere Engführungen und Verkettungen, die das Thema noch mancherlei ergiebt (sehr wirksam würde z. B. noch das Auftreten des Themas in der Vergrösserung sein) haben wir nicht benutzt.

Die Verbindung des Themas mit dem Motiv der zweiten Abtheilung ist, wie wir bei der Darstellung dieser Form schon bemerkten, in der freiesten Weise geschehen.

Wie wir sehen, ergiebt diese Form Fugen von einer schon ganz respectabeln Ausdehnung, und — was bei Weitem höher anzuschlagen ist, — Fugen mit einer so leicht zu bewirkenden Steigerung.

Bei der eigenen Uebung empfehlen wir nochmals, die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf ungezwungene und fliessende Verbindung der beiden Motive zu richten. Ob dabei Thema und Motiv mehr oder weniger streng wiederkehren, ob die Engführungen sich länger oder kürzer canonisch hinziehen, ist gleichgültig. Denn der Werth einer Fuge kann nur nach ihrem Inhalte, nicht etwa nach so und so vielen vielleicht mit Mühe und Noth angebrachten Künsten gemessen werden.

Wir haben am Schluss dieses Abschnittes noch andere Arten von Fugen zu erwähnen. Zu denselben geben wir, da in ihnen dieselbe Form, die wir in der einfachen Fuge kennen lernten, zu Grunde liegt, keine Beispiele. Wohl aber ist das Vergleichen und Studiren von Mustern hierbei nicht zu unterlassen.

a) Die einfache Fuge mit Beibehaltung ein und desselben Gegensatzes.

Oft erweckt ein Gegensatz bei seinem ersten Auftreten, der entweder neben dem ganzen Thema, oder nur zu Anfang, oder zu Ende desselben erscheint, durch seine Bedeutung, sowie durch sein inniges Anschliessen an das Thema so viel Interesse, dass wir ihn als steten Begleiter des Themas sehen möchten. Solcher Gegensatz kann gleich in der Exposition auftauchen, oder er findet sich erst im Verlauf der Fuge ein. Wie schon bemerkt,

hat diese Verbindung dann Aehnlichkeit mit der Doppelfuge, und der Unterschied beider Formen liegt nur darin, dass der Gegensatz hier nicht als wirkliches zweites Thema, welches also eine vollständige Exposition verlangte, auftritt.

Solcher uns fesselnde Gegensatz würde nun bald über, bald unter dem Thema zu stehen kommen, wesshalb er im doppelten Contrapuncte entworfen sein müsste.

Dass übrigens im weitern Verlauf der Fuge, namentlich auch bei den Engführungen solcher Gegensatz mancherlei Aenderungen erleiden, dass er mit andern Gegensätzen auch wieder abwechseln kann, bedarf wohl keiner Erwähnung.

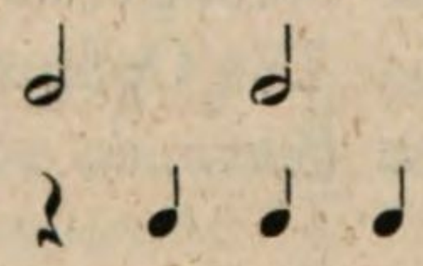
b) Die Doppelfuge.

In der Doppelfuge treten zwei selbständige Themata mit ihren Durchführungen auf, und zwar beginnen entweder

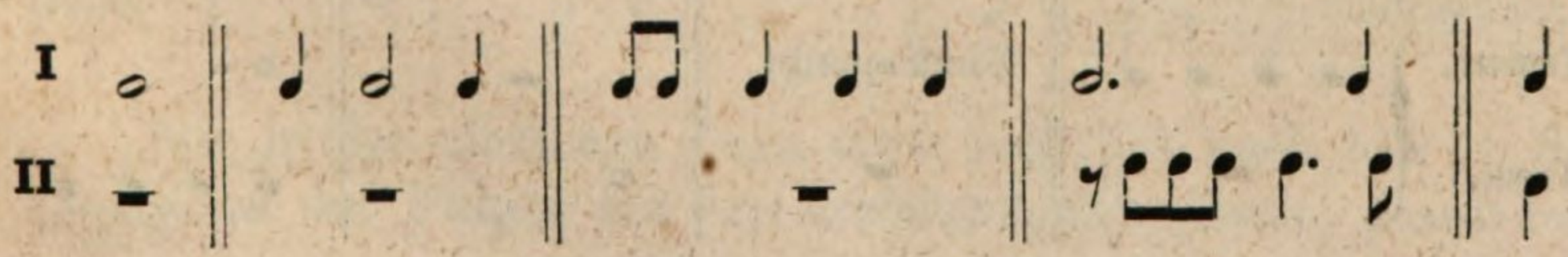
1) beide Themata gleich zu Anfang oder
2) es hebt ein Thema an, nach einer oder einigen Durchführungen folgt das zweite, mit welchem ebenfalls mindestens eine Exposition erst erfolgt, wonach dann beide Themata vereint bis zum Schluss weiter geführt werden.

Die Themata müssen sich namentlich in rhythmischer Hinsicht von einander unterscheiden. Frühern Formen, — wir erinnern z. B. nur an die Choralfigurationen, in welchen dem *cant. firm.* die Figuralstimmen gegenüber standen, haben uns zu solchen Bildungen genügend vorbereitet. Hier mögen noch einige practische Winke Platz finden.

Hebt das erste Thema auf der Thesis an, so folgt das zweite, am besten auf der Arsis, und umgekehrt z. B.



Das zweite Thema kann auch erst am Schluss des ersten eintreten, also von kürzerm Umfange sein, z. B.

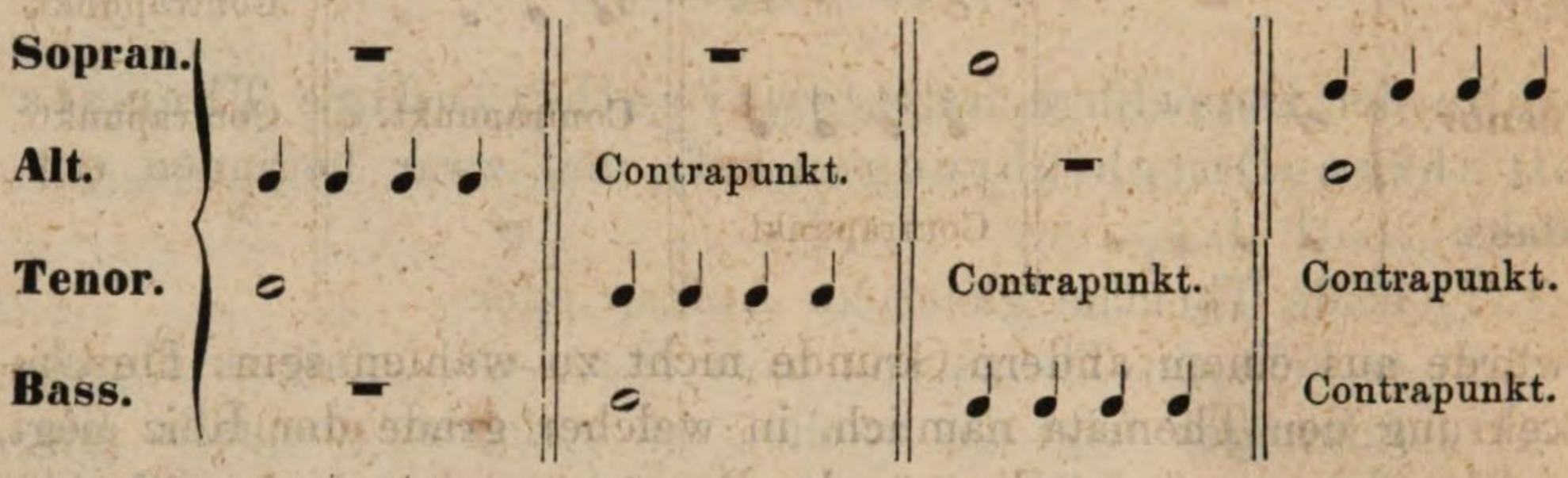


Fortschreitungen in grader Bewegung sind möglichst zu vermeiden.

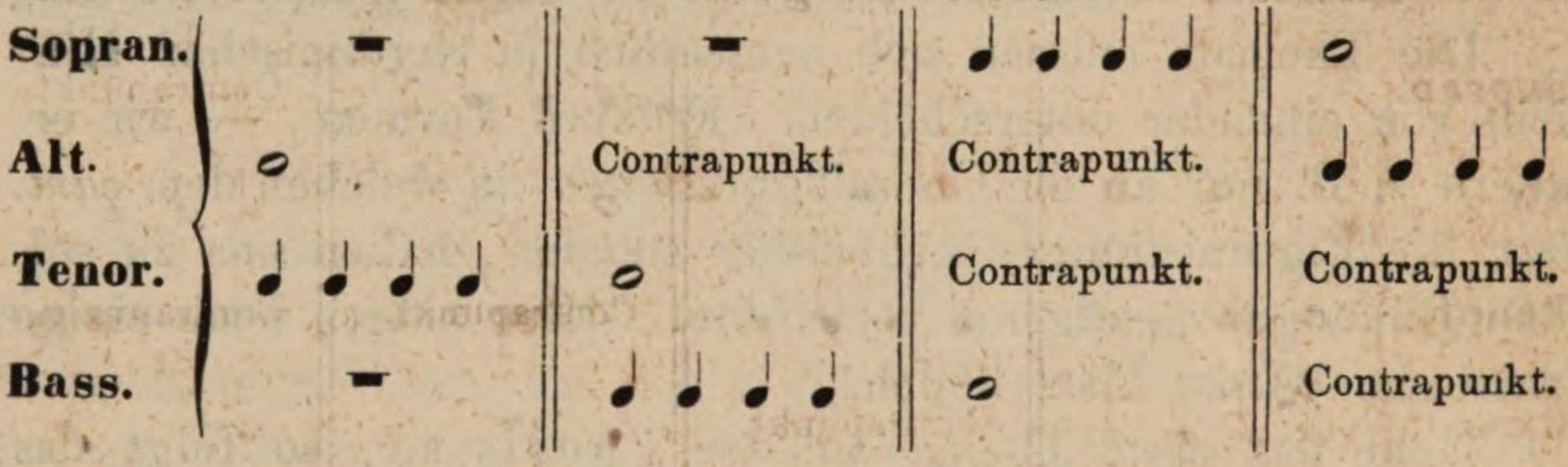
Dass beide Themata bei aller Verschiedenheit und Selbstständigkeit nicht in einem entgegengesetzten Character gehalten werden dürfen, dass sie ferner der nothwendigen Umkehrung wegen im doppelten Contrapuncte entworfen sein müssen, versteht sich von selbst.

Was die Vertheilung der beiden Themata in den verschienen Stimmen betrifft, so ist darauf zu achten, dass das erste Thema nach Pausen einsetzt. Es mögen hier einige Expositionen der beiden Themata in der Doppelfuge folgen, welche natürlich für beide Arten gelten.

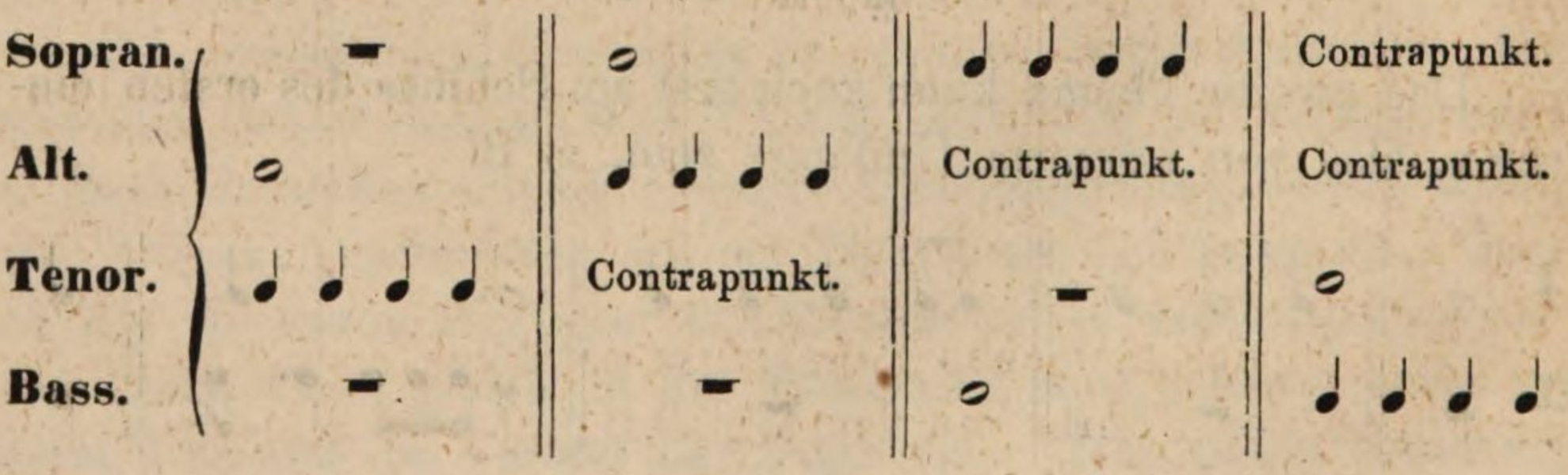
(Die ganzen Noten deuten das 1., die Viertel das 2. Thema an).



Wollten wir in dieser Exposition die Themata umstellen:



so würde das erste Thema dem zweiten folgen, es könnten also dem ersten keine Pausen vorangehen, und desshalb wäre diese Exposition zu verwerfen. Die Ordnung müsste daher nach dem Eintritt der beiden ersten Stimmen so erfolgen:



Eine andere Stimmordnung wäre diese:

Sopran.	𝅝	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩
Alt.	𝅝	𝅝	𝅗𝅥
Tenor.	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.	𝅝
Bass.	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.

	Contrapunkt.	Contrapunkt.

Die folgende Exposition, aus der Umkehrung der beiden ersten Stimmen der vorhergehenden hervorgegangen,

Sopran.	𝅝	𝅝	𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩
Alt.	𝅝	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩
Tenor.	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.
Bass.	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.	𝅝

	Contrapunkt.
	Contrapunkt.
Contrapunkt.	Contrapunkt.
	𝅗𝅥

würde aus einem andern Grunde nicht zu wählen sein: die Umkekrung der Themata nämlich, in welcher grade der Reiz liegt, erfolgte hier erst beim Einsatz des Basses (mit dem ersten Thema). Daher müsste sich dieselbe so gestalten:

Sopran.	𝅝	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩
Alt.	𝅝	𝅝	𝅗𝅥
Tenor.	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.
Bass.	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.	𝅝

	Contrapunkt.
	Contrapunkt.
Contrapunkt.	Contrapunkt.
	𝅗𝅥

Noch eine andere Exposition wäre diese:

Sopran.	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.
Alt.	♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.	𝅝
Tenor.	𝅝	𝅝	𝅗𝅥
Bass.	𝅝	𝅗𝅥	♩ ♩ ♩ ♩

	Contrapunkt.
	𝅗𝅥
	♩ ♩ ♩ ♩
♩ ♩ ♩ ♩	Contrapunkt.

Wie in der einfachen Fuge muss natürlich auch hier in der Exposition der Führer mit dem Gefährten abwechseln, ausserdem

können, oder werden vielmehr die Expositionen oft schon Zwischensätze erhalten müssen; endlich ist es nicht nöthig, dass beide Themata stets zusammen: jedes kann mal für sich allein zur Bildung von Zwischensätzen, Exposition, Engführungen auftreten. Die wirksamste Engführung entsteht in der Doppelfuge, wenn beide Themata an derselben sich betheiligen.

Einige andere Arten der Doppelfuge, welche indessen aus den beiden oben aufgestellten und wirksamsten hervorgegangen sind, — sowie die Fuge mit mehr als zwei Subjecten, auch die mehr- als vierstimmige Fuge müssen wir übergehen; wir würden die Grenze, welche wir uns bei Bearbeitung unseres Buches gesteckt haben, überschreiten.

c) Die Fuge verbunden mit einem cantus firmus.

Am Schluss unserer Choralbearbeitungen haben wir bereits auf diese Form hingewiesen. Wenn gleich wir die dort nachgewiesenen Formen sämmtlich ohne Ausnahme praktisch verwenden können, wenn jede derselben ihre volle Berechtigung finden kann, so ist doch einleuchtend, dass die vorliegende Form aus andern Augen sieht: sie ist kunstvoller, bedeutender.

Nach unsern bisherigen Studien genügt schon eine Andeutung, um dieselbe ausführen zu können.

Es tritt also ein Fugenthema auf. Bei der Wahl desselben möge auf den *cant. firm.* durchaus nicht Rücksicht genommen werden. Denn fast unmöglich wäre es, das Thema allen Zeilen eines Chorals anzupassen und der Vortheil, den wir erhielten, wenn wir das Thema nach einer Choralzeile nur entwerfen wollten, wäre doch zu gering. Findet sich nun bei einem freigewählten Thema keine Stelle, wo dasselbe unter dem *cant. firm.* vollständig erscheinen könnte, so werden entweder nur einzelne Abschnitte desselben benutzt, oder man lässt das Thema gegen das Ende einer Choralzeile einsetzen.

Sodann erfolgt die Exposition; nach derselben oder nach weitern Durchführungen setzt die erste, nach einem Zwischensatze, oder nach einer mehr oder weniger vollständigen Exposition die zweite Zeile, und so fort bis zur letzten Zeile des Chorals — in einer beliebigen Stimme ein. Die Eintritte des Chorals müssen — wie die Eintritte eines Fugenthemas — an wirksamen Stellen erfolgen.

Was im Uebrigen noch über Engführungen, Zwischen- und Gegensätze bei der Fuge bemerkt ist, gilt auch hier.

Wir erhalten für die Choralbearbeitungen noch eine neue Form, wenn das Thema zur Fuge aus der ersten Choralzeile — figurirt oder nicht — gewählt wird. Solche Fuge könnte dann wieder mit und ohne *cant. firm.* durchgeführt werden.

Nach der Fuge haben wir zunächst noch zu erwähnen, die Form

2) der Fughette.

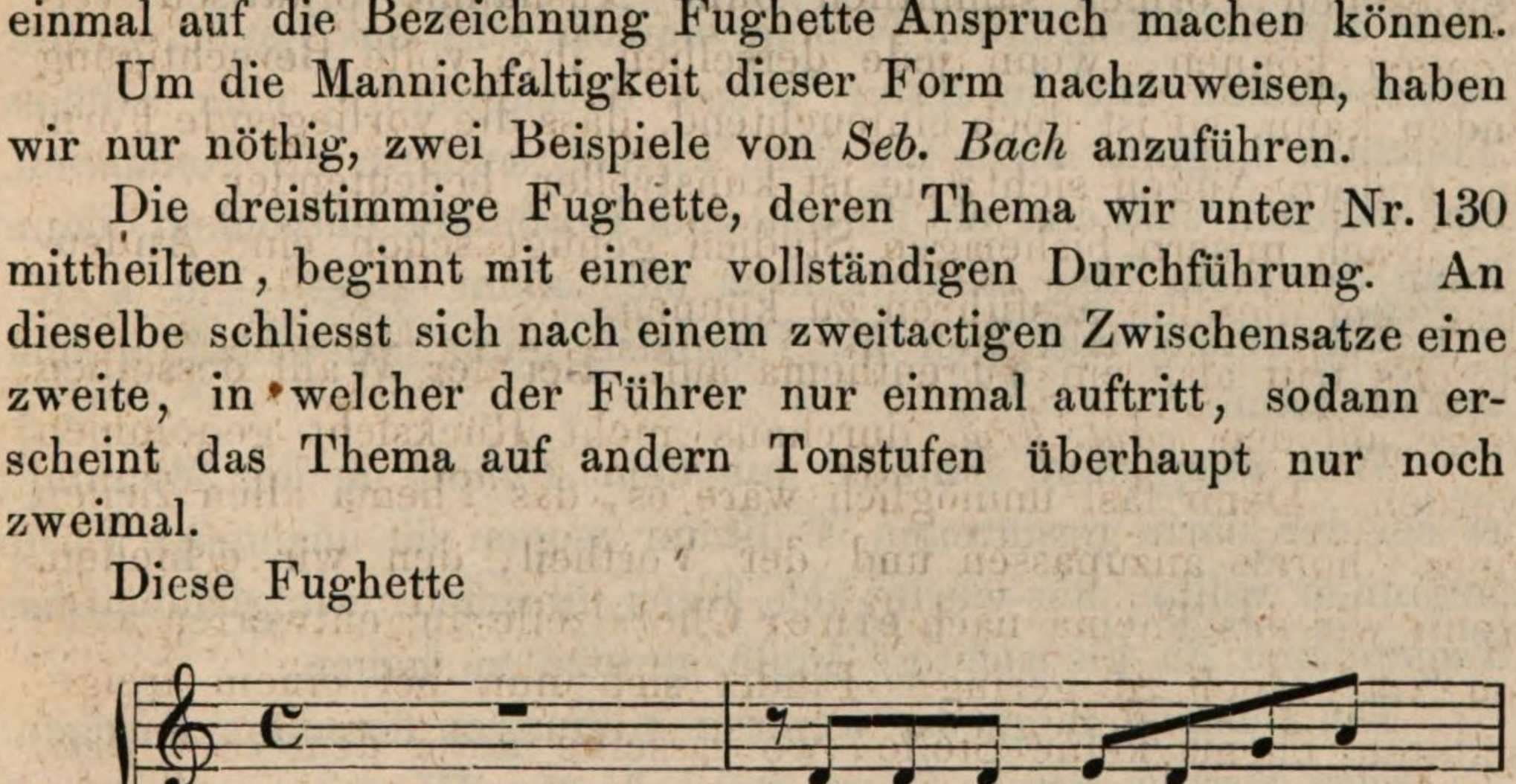
Wie der Ausdruck so ist auch die Form der Fughette des *Diminutivum* einer Fuge. Eine Fughette ist also eine abgekürzte, kleinere Fuge. Die Abkürzung mag nun in weniger und nicht streng gehaltenen Durchführungen, in der ganzen oder theilweisen Unterdrückung der Zwischensätze bestehen, immer wird doch die Exposition wenigstens vollständig sein müssen; im entgegengesetzten Falle würde ein solches Tonstück nicht einmal auf die Bezeichnung Fughette Anspruch machen können.

Um die Mannichfaltigkeit dieser Form nachzuweisen, haben wir nur nöthig, zwei Beispiele von *Seb. Bach* anzuführen.

Die dreistimmige Fughette, deren Thema wir unter Nr. 130 mittheilten, beginnt mit einer vollständigen Durchführung. An dieselbe schliesst sich nach einem zweitactigen Zwischensatze eine zweite, in welcher der Führer nur einmal auftritt, sodann erscheint das Thema auf andern Tonstufen überhaupt nur noch zweimal.

Diese Fughette

150.



unterscheidet sich von der vorher erwähnten und ist besonders deswegen so höchst interessant, weil der Gegensatz in derselben durchweg beibehalten ist und nur mit Ausnahme des vierten Tactes immer mit dem Thema zu gleicher Zeit in den überraschendsten Wendungen und Modulationen erscheint. Beim Anhören dieser Fughette ist es, als ob die einsetzenden Stimmen immer höher und höher stiegen, als ob die ursprüngliche Tonregion ganz verlassen würde. Diese Fughette ist vierstimmig. Nach der vollständigen Exposition erscheint das Thema fortwährend in andern nächstverwandten Tonarten.

Endlich haben wir noch eine aus der Fuge hervorgegangene Form zu erwähnen, die

3) des Fugato.

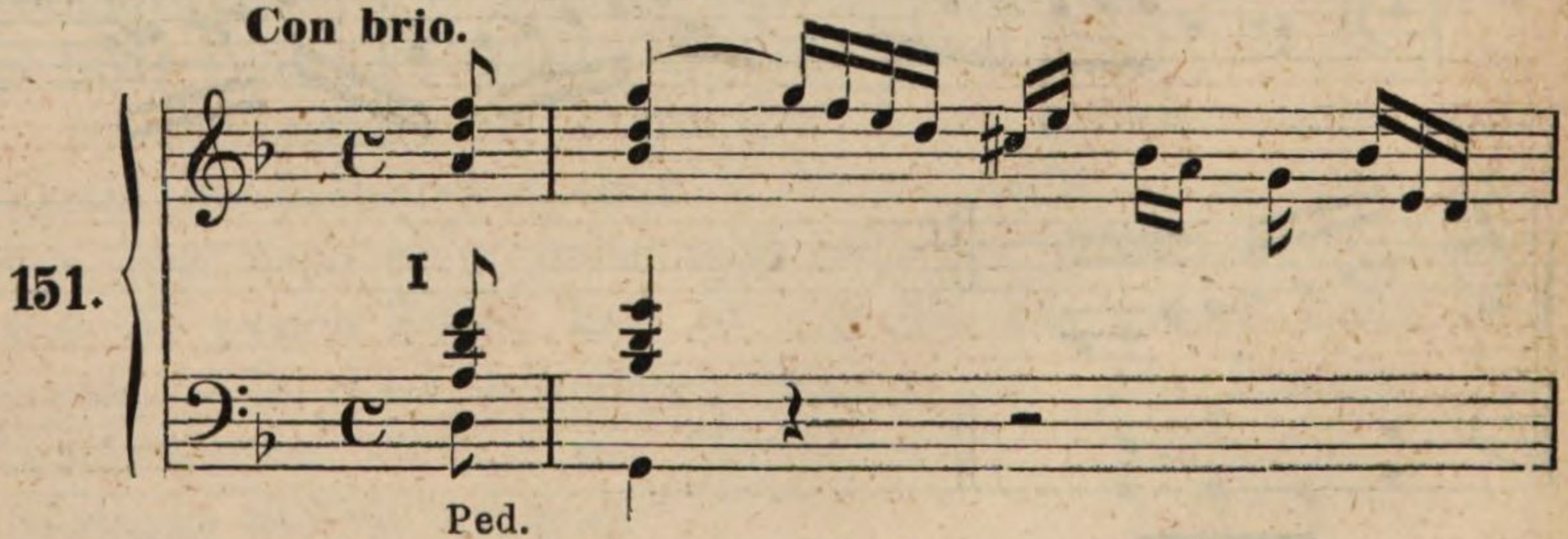
Diese eignet sich vorzugsweise zum freien Spiel. Das *Fugato* ist an der fugenartigen Haltung eines Satzes zu erkennen. Das Thema eines *Fugato* kann gleich zu Anfang, etwa im *Unisono*, oder mit gewöhnlicher harmonischer Begleitung auftreten; nach dann vielleicht folgenden Nebengedanken wird das Thema wieder aufgenommen und in freier Weise durchgeführt; oder solches Tonstück beginnt nicht mit dem Thema, sondern mit Gedanken, aus welchen sich erst ein Thema zum Festhalten entwickelt, dann kann die erste Idee wiederkehren oder nicht — — — u. s. w.

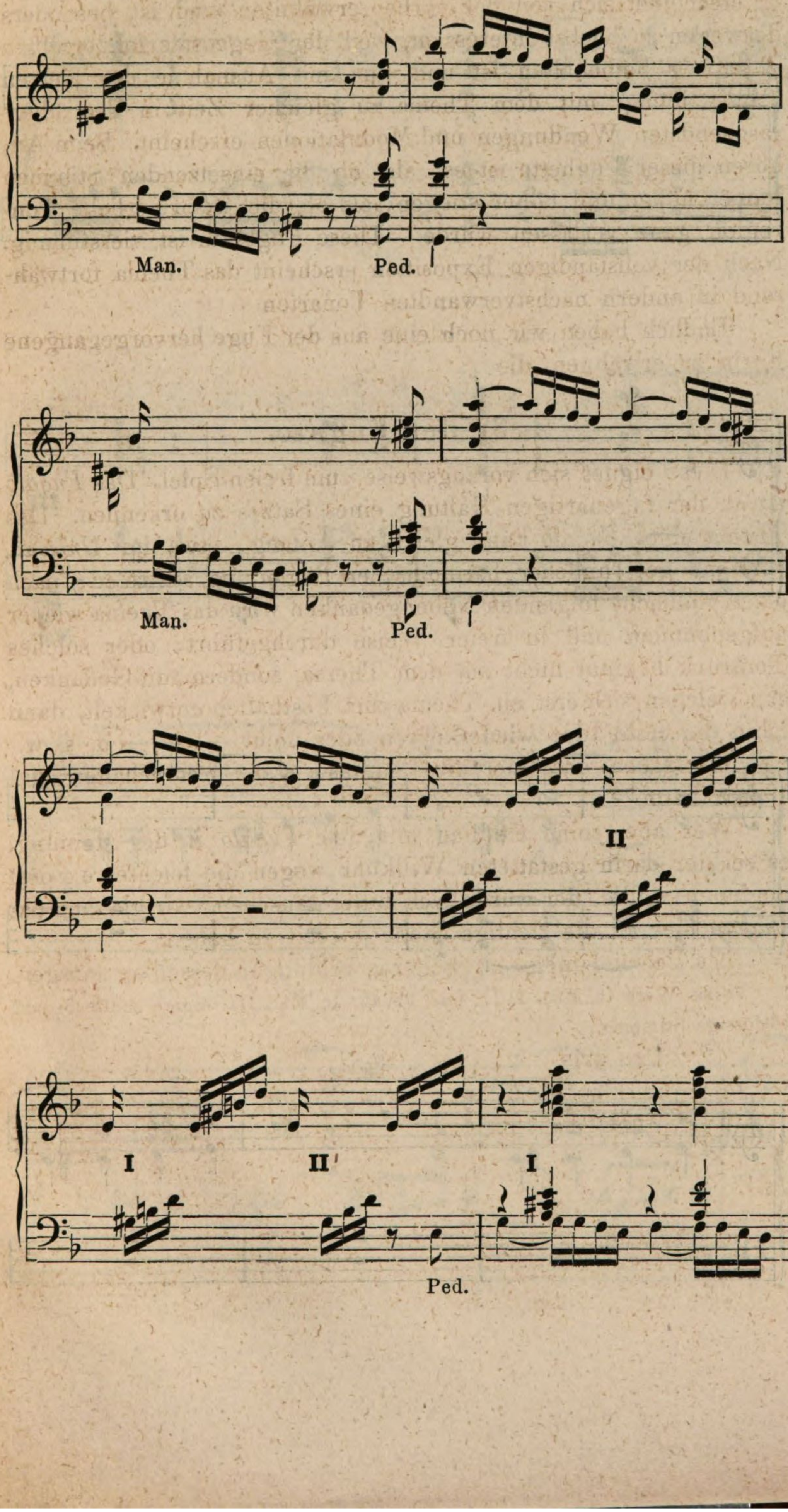
Wir sehen, dass hier die Phantasie ganz frei schalten und walten kann.

Wer aber seine Studien mit dem *Fugato* in der Meinung, es sei der darin gestatteten Willkühr wegen die leichteste Form beginnen wollte, der würde sich bitter täuschen: wir glauben das *Fugato* hier an die richtige Stelle gesetzt zu haben.

Ein Beispiel möge zu weiteren Bildungen desselben anregen.

Volles Werk in Man. I. II. und Pedal. In Man. III. einige sanfte 8- und 16-füssige Stimmen.




Man.
Ped.
Man.
Ped.
II
I
II'
I
Ped.

III

Man.

Man.

ri — tar —

in tempo.

— *dan* — *do.*

I

Ped.

II

I

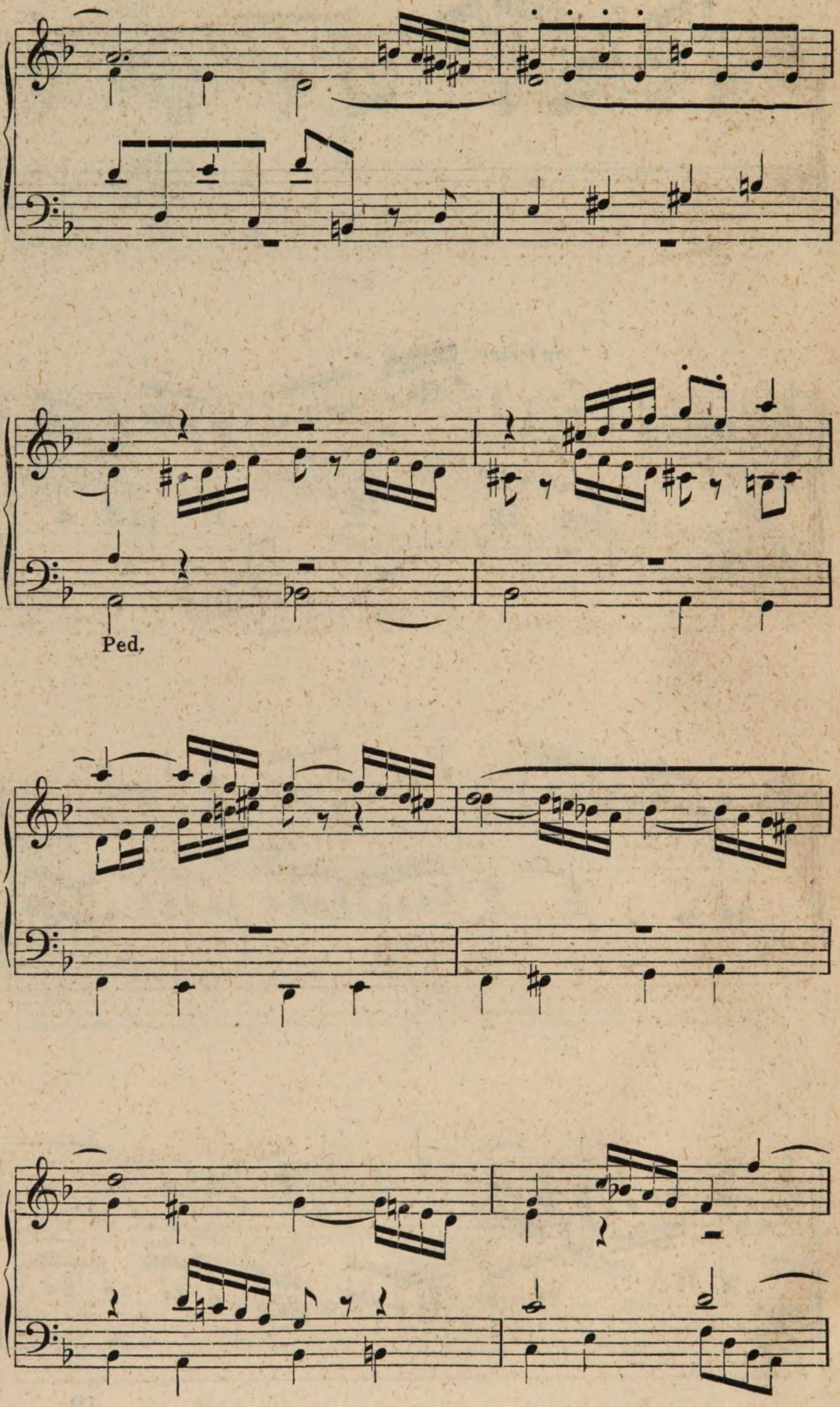
II

II

I II riten. III

in tempo.

I


Ped.

II III II III II

I

ten.

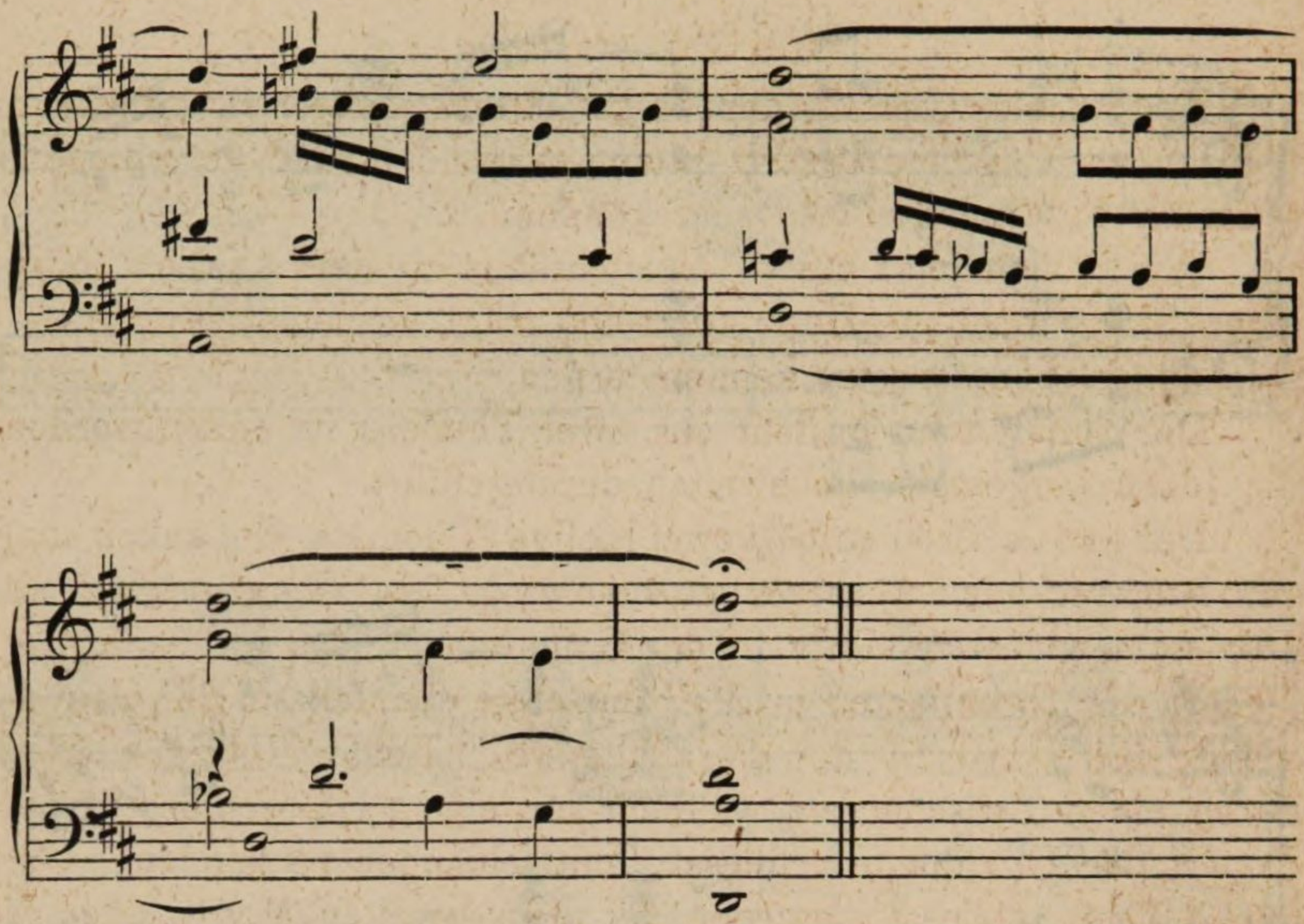
ritenuto.

III

in tempo.

II I

Ped.



Analyse. Unser Stück — (wir geben demselben die Bezeichnung *Fantasie*, denn das *Fugato* bildet nicht dessen Inhalt allein) — beginnt in ganz freiem Spiel. Das Motiv wird bis Tact 15 festgehalten; hier tritt das Thema zum *Fugato* auf, welches sich als Gegensatz zu dem voraufgegangenen erregtern Satze gleichsam von selbst eingefunden hat. Die *Exposition* folgt. Nach derselben erscheint der erste Gedanke wieder. (Eine Wiederkehr liess derselbe durch sein erstes Auftreten schon erwarten.) Solche Wiederholung darf, wie wir aus frühern Abschnitten wissen, keine leere sein; im entgegengesetzten Falle würden wir sonst auf demselben Puncte, von dem wir ausgingen, wieder angekommen sein. So wird auch hier, indem wir dem Motiv neue Seiten abgewinnen, der Satz weitergeführt. Nach diesem Zwischensatze kündigt sich das Thema in den beiden allein stehenden Tacten wieder an und tritt in einer vollständigen Gegenexposition — mit dem Motiv des Anfangs verbunden — von Neuem auf. Von hier wird der Satz bald mit dem Thema, bald mit dem ersten Motiv bis zu Ende geführt. Bemerkenswerth ist die mehrmals erscheinende Verkleinerung des Themas, durch welche der Satz an Lebendigkeit gewinnt.

Wir beschliessen unser Buch mit der Form

4) der Sonate.

Eine *Sonate* besteht in der Regel aus mehreren, zu einem Ganzen vereinigten grössern Sätzen, welche in den verschiedenartigsten Formen gehalten sein können.

Wir wollen jetzt die — meistentheils zu dem ersten Satze einer *Sonate* benutzte Form (derselbe trägt vorzugsweise die Bezeichnung: Sonatensatz) kennen lernen.

Der Sonatensatz besteht aus zwei Theilen: im ersten werden die Ideen aufgestellt, im zweiten durchgeführt.

Der erste Theil enthält zwei Motive (Themata, Gedanken etc.) von längerer oder kürzerer Ausdehnung. In Sonatensätzen in *Dur* steht das erste Motiv in der Grundtonart, das zweite in der Tonart der Dominante; in *Moll* das erste ebenfalls in der Grundtonart, das zweite in der Paralleltonart. Beide Motive werden durch einen Zwischensatz, welcher mit einem Halbschluss in der Tonart der Dominante schliesst, mit einander verbunden. Der ganze Theil schliesst entweder mit dem zweiten Motiv, oder es wird demselben noch ein besonderer Schluss hinzugefügt. Im Zwischen- und Schlusssatze können neue Gedanken erscheinen oder es können zur Bildung derselben Gedanken aus den Motiven benutzt werden.

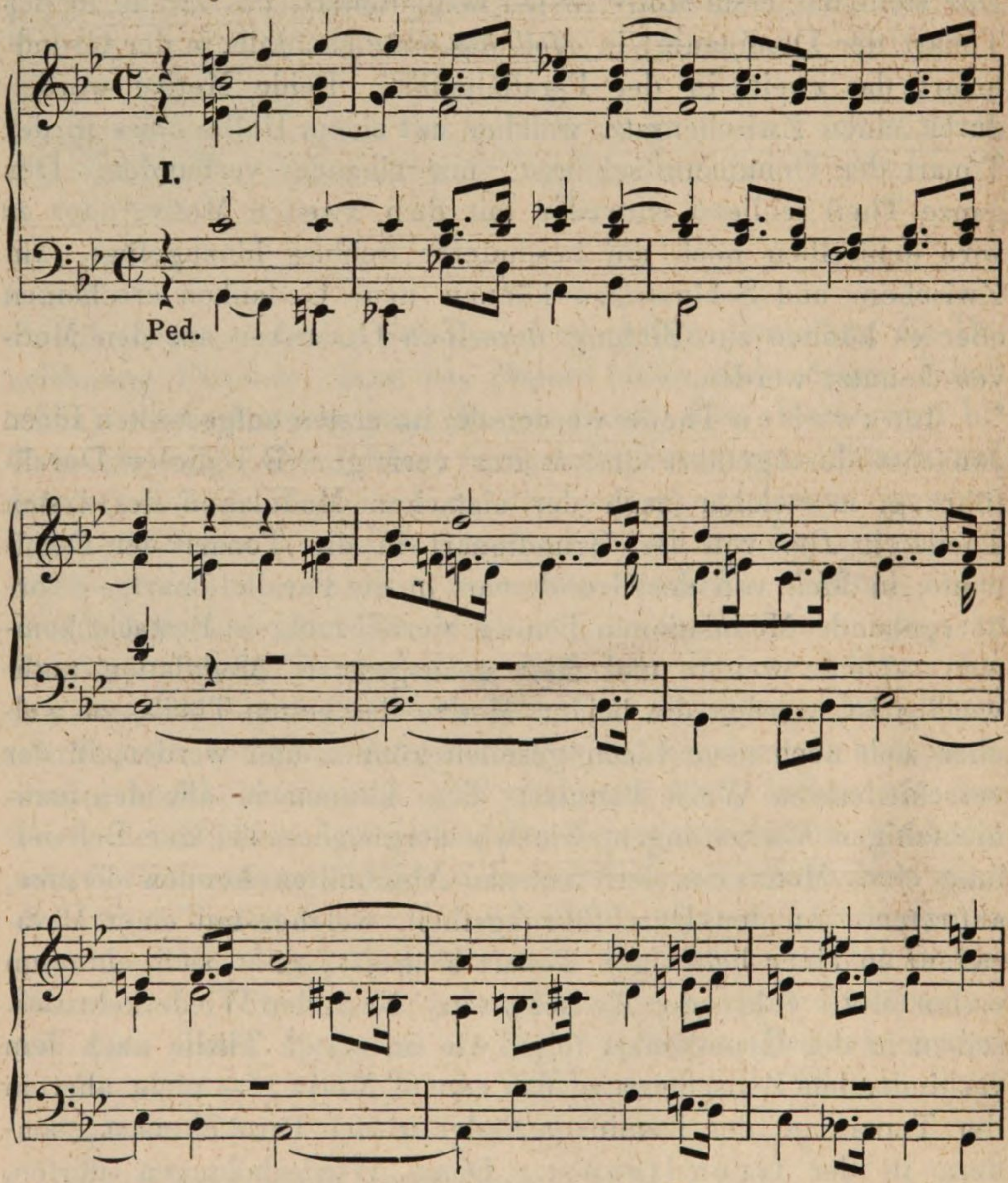
Im zweiten Theile werden die im ersten aufgestellten Ideen zunächst durchgeführt und weiter verfolgt. Bei dieser Durchführung, in welcher nach der einfachen Modulation des ersten Theils (in *Dur* von der Grundtonart in die Tonart der Dominante, in *Moll* von der Grundtonart in die Paralleltonart, — vorübergehende Modulationen können hierbei nicht in Betracht kommen —) eine weitere und fasst unausgesetzte Modulation nothwendig ist, werden die beiden Motive des ersten Theils, zu welchen sich noch neue Ideen gesellen können und werden, in der verschiedensten Weise benutzt: diese können in alle den mannichfaltigen Verkettungen, wie wir dergleichen bei der Behandlung eines Motivs in den frühern Abschnitten kennen lernten, auftreten. An den Durchführungstheil, welcher mit einer Halbcadenz in einer beliebigen Tonart schliesst, reiht sich ein zum ersten Motiv führender Zwischensatz. Nach der Wiederkehr desselben in der Grundtonart folgt, wie im ersten Theile nach dem verbindenden Zwischensatze das zweite Motiv, — nicht aber in der Tonart auf der Dominante, oder in der Paralleltonart, sondern in der Grundtonart. Diese Wiederholungen dürfen,

wenn sonst das Ganze bis zum Schluss hin, an Interesse gewinnen soll, keine leeren sein; meistentheils erscheinen die Motive verkürzt, zusammengedrängt, und bilden gleichsam eine *Recapitulation* des ersten Theils. Dem zweiten Motiv folgt alsdann ein mehr oder weniger ausgeführter Schlusssatz.

Wir geben über diese Form ein einfach gehaltenes Beispiel.

152. Alla breve, Allegro maestoso.

Man. I & Ped. Volles Werk.
Man. II sanfte 8- und eine 16‘ St.
Man. III *Flauto dolce*.



II

Man.

I

Ped.

II

Man.

ritard.

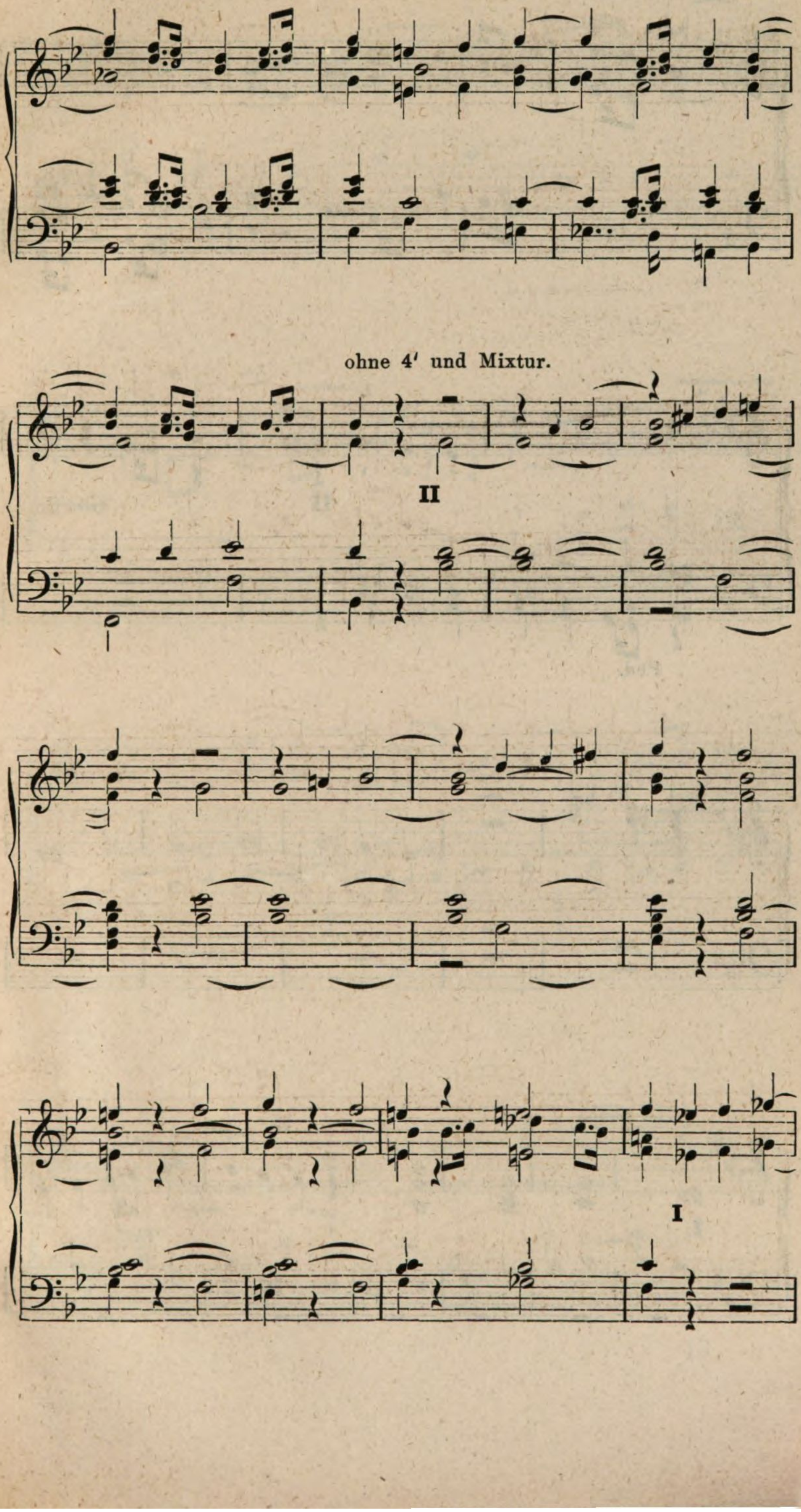
in tempo.

(zu II 4′ und Mixtur.)

III

I

Ped.


ohne 4′ und Mixtur.
II
I

II

ritard.

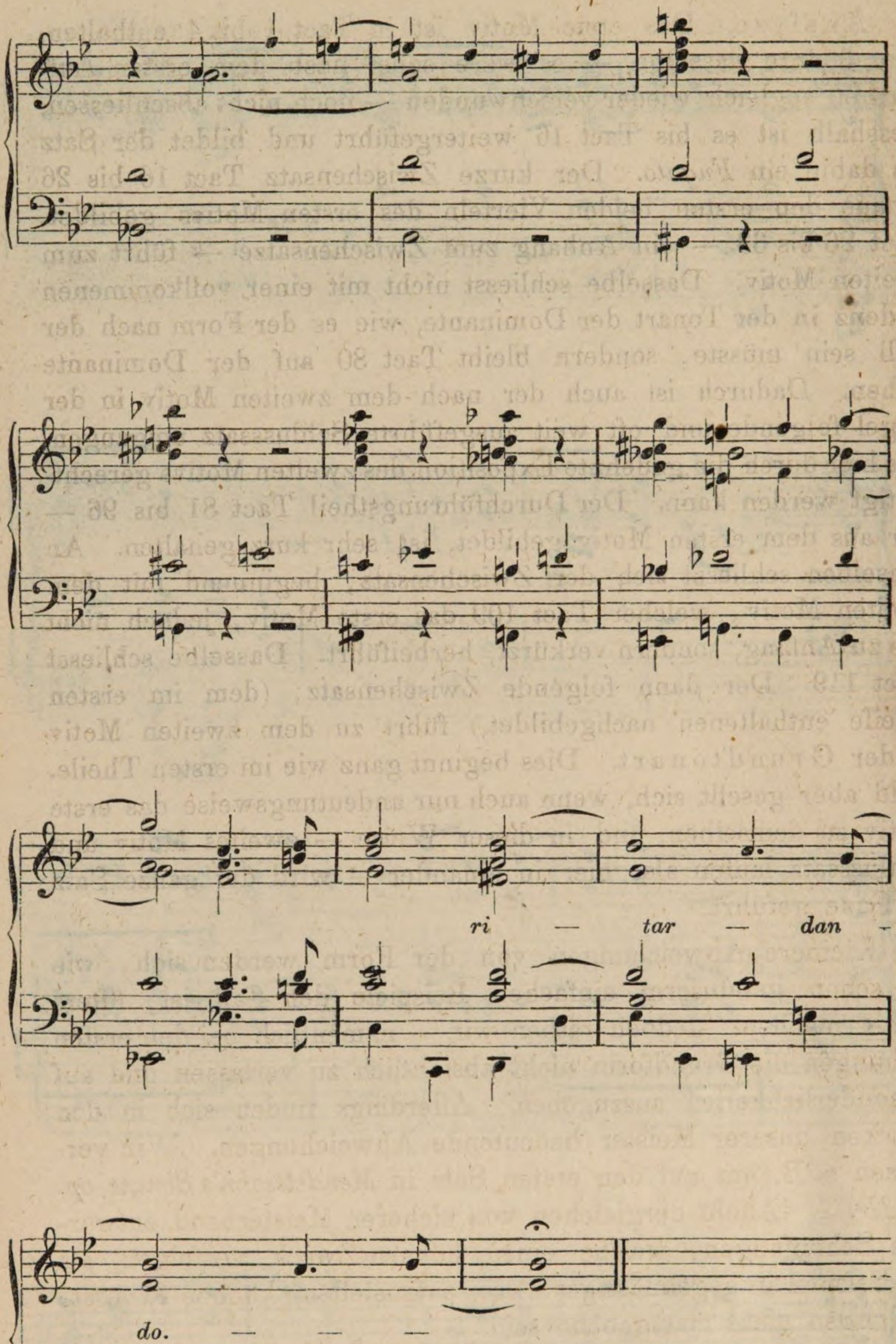
Ped.

ad lib.

in tempo.

I.

Ped.


ri — tar — dan -
do. — — —

Analyse. Das erste Motiv ist in Tact 1 bis 4 enthalten. Hier konnte dasselbe, — es wäre sonst nach dem ersten Auftauchen sogleich wieder verschwunden — noch nicht abschliessen. Desshalb ist es bis Tact 16 weitergeführt und bildet der Satz bis dahin ein *Fugato*. Der kurze Zwischensatz Tact 16 bis 26 ist aus den ersten beiden Vierteln des ersten Motivs gebildet. Tact 26 bis 33 — ein Anhang zum Zwischensatze — führt zum zweiten Motiv. Dasselbe schliesst nicht mit einer vollkommenen Cadenz in der Tonart der Dominante, wie es der Form nach der Fall sein müsste, sondern bleibt Tact 80 auf der Dominante stehen. Dadurch ist auch der nach dem zweiten Motiv in der Regel folgende und oft weit ausgeführte Schlusssatz umgangen, was hier durch die gedehnte Exposition des zweiten Motivs gerechtfertigt werden kann. Der Durchführungstheil Tact 81 bis 96 — nur aus dem ersten Motiv gebildet, ist sehr kurz gehalten. An denselben schliesst sich der Zwischensatz, beginnend mit dem zweiten Motiv, welcher Tact 109 das erste Motiv, jedoch nicht wie zu Anfang, sondern verkürzt, herbeiführt. Dasselbe schliesst Tact 119. Der dann folgende Zwischensatz, (dem im ersten Theile enthaltenen nachgebildet,) führt zu dem zweiten Motiv in der Grundtonart. Dies beginnt ganz wie im ersten Theile. Bald aber gesellt sich, wenn auch nur andeutungsweise das erste Motiv zu demselben, und in dieser Weise — zweites Motiv und Schlusssatz laufen also hier in einander — wird der ganze Satz zu Ende geführt.

Kleinere Abweichungen von der Form werden sich, wie das schon in unserm einfachen Beispiele der Fall ist, öfters nöthig machen. Jedoch rathen wir — namentlich bei den ersten Uebungen die Grundform nicht absichtlich zu verlassen und auf Absonderlichkeiten auszugehen. Allerdings finden sich in den Werken unserer Meister bedeutende Abweichungen. Wir verweisen z. B. nur auf den ersten Satz in *Mendelssohn's Sonate op. 65 Nr. 1.* Allein dergleichen von sicherer Meisterhand entworfene Schöpfungen, welche einen höhern Zweck verfolgen, als ein Beispiel in regelmässiger Form aufzustellen, können für erste Bildungen nicht massgebend sein.

Das eben erwähnte *opus*, sechs *Sonaten* enthaltend, — aus neuerer Zeit wohl die schönsten Schöpfungen für Orgel, — möge neben andern Mustern fleissig studirt werden. In diesen *Sonaten* findet sich noch manche andere hier nicht erwähnte Form, z. B.

der in der zweiten *Sonate* der Fuge voraufgehende Satz in *C dur*, welcher in *Rondoform* gehalten ist: diese und ähnliche Bildungen zu zergliedern, wird nach dem Voraufgegangenen keine Schwierigkeiten darbieten.

Die grosse, im siebenten Abschnitte erwähnte Präludienform, — dieser liegt ebenfalls die Sonatenform zu Grunde, möge nun auch studirt und versucht werden. Wir empfehlen zum Studium dieser Form zunächst diese beiden Präludien: *Mendelssohn op.* 37, *Präludium* II in *G dur* und das *Präludium* von *Seb. Bach,* welches der unter Nr. 120 angeführten *Fuge* voraufgeht; sodann auch die noch weiter ausgeführten grössern Werke.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Druck von C. W. Leske in Darmstadt.

In demselben Verlage ist erschienen:

H. Bönicke,

Chorgesangschule.

Erster Cursus,

enthaltend 92 ein- und zweistimmige Uebungen und Gesänge in leitereigenen Tönen für Sopran und Alt. **Dritte** Auflage. 8. 2 Bogen. Preis 3½ Ngr.

Zweiter Cursus,

enthaltend 66 mehrstimmige (meistentheils dreistimmige) Uebungen und Gesänge für Sopran und Alt. 8. 3 Bogen. Preis 5 Ngr.

Dritter Cursus,

enthaltend 89 Uebungen, Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß, zum Gebrauch für Gymnasien, Realschulen und Gesangvereine. Partitur. 6 Bogen. Preis 12 Ngr. Jede der 4 Stimmen (à 2 Bogen) 3½ Ngr.

H. Bönicke,

Die Behandlung des Gesanges in der Schule.

Ein Commentar zu dem **Ersten Cursus der Chorgesangschule.**

8. 1¼ Bogen. Preis 2 Ngr.

Nicht allein der Absatz zweier Auflagen von 4000 Exemplarrn des I. Cursus binnen Jahresfrist läßt auf die Brauchbarkeit der Chorgesangschule schließen, sondern es sprechen sich auch alle Recensionen auf das Günstigste über die Tüchtigkeit derselben aus. Dem Lehrer wird ein die Fortschritte förderndes und den Unterricht erleichterndes Hülfsmittel, dem Schüler in den Uebungen und Liedern bei aller Folgerichtigkeit in dem Lehrgange eine interessante Gabe geboten. Es ist dem Verfasser gelungen, seine Aufgabe, wie er sie in dem zu diesem Werkchen erschienenen Commentar bezeichnet: „die Theorie mit der Praxis gleichsam zu verschmelzen" mit sicherm pädagogischen Blick gelöst zu haben. Und diese Verbindung der Theorie mit der Praxis ist es eben, welche dem Werkchen in seiner Anlage und Ausführung den Stempel einer durchaus **neuen** Lehrmethode aufdrückt; nicht etwa werden die Kinder erst mit langen rhythmischen Uebungen gequält, oder mit der Intervallen- oder Tonartenlehre, oder sonst mit einem einzeln dastehenden Kapitel aus der allgemeinen Musik- oder Gesanglehre, sondern vom ersten Anfang an hat der Verfasser die Elemente des Gesanges mit denen der Musiklehre in der anziehendsten Weise in Einklang zu bringen gewußt.

Druck von J. S. Wassermann in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bönicke, Hermann,

Die Kunst des freien Orgelspiels Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen bearbeitet

Leipzig 1861

Mus.th. 490
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598300-1